

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GEGRÜNDET 1834 VON ROBERT SCHUMANN

*Das
Musikleben*

1

JANUAR 1959

POSTVERLAGSORT (a2b) MAINZ

Zeitgenössische **REPERTOIRE-OPERN**

WERNER EGK

DIE ZAUBERGEIGE

Oper in drei Akten. Text (nach Pocci)
von Werner Egk und Ludwig Andersen
(Neufassung 1954)

PEER GYNT

Oper in drei Akten. Text nach Ibsen
vom Komponisten

DER REVISOR

Komische Oper in fünf Akten nach Nico-
lai Gogol

OTTMAR GERSTER

ENOCH ARDEN

Oper in vier Bildern nach Tennyson.
Text von K. M. von Levetzow

PAUL HINDEMITH

MATHIS DER MALER

Oper in sieben Bildern, Text vom Kom-
ponisten (1934/35)

CARL ORFF

DER MOND

Ein kleines Welttheater (1937/38)

DIE KLUGE

Die Geschichte vom König und der klugen
Frau (1941/42)

HERMANN REUTTER

DOKTOR JOHANNES FAUST

Oper in drei Aufzügen op. 47, Text von
Ludwig Andersen (Neufassung)

HEINRICH SUTERMEISTER

ROMEO UND JULIA

Oper in zwei Akten, Text nach Shake-
speare vom Komponisten

TITUS FEUERFUCHS

oder Liebe, Tücke und Perücke

Burleske Oper in zwei Akten mit fünf
Bildern nach Johann Nestroy

»Der Talisman«

Im Verlag von

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik

Herausgegeben von Wolfgang Steinecke

ARNOLD SCHOENBERG	Aus dem Nachlaß
THEODOR W. ADORNO	Kriterien. Aus der Einleitung eines Kranichsteiner Vortragszyklus
ERNST KRENEK	Bericht über Versuche in total determinierter Musik
WOLFGANG FORTNER	Kranichsteiner Aspekte
LUIGI NONO	Die Entwicklung der Reihentechnik
HENRI POUSSEUR	Webern und die Theorie
PIERRE BOULEZ	Alea
KARLHEINZ STOCKHAUSEN	Sprache und Musik
HANS WERNER HENZE	Wo stehen wir heute?
RUDOLF KOLISCH	Über die Krise der Streicher
H. H. STUCKENSCHMIDT	Entwicklung oder Experiment?
ZWÖLF JAHRE KRANICHSTEIN	Chronik 1946—1958

106 Seiten mit 10 ganzseitigen Abbildungen und zahlreichen Notenbeispielen
kart. DM 6,50

B. S C H O T T ' S S Ö H N E · M A I N Z

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Heft 1 / 120. Jahrg.

Januar 1959

INHALT DES ERSTEN HEFTES

LUDWIG STRECKER: Immer wieder die Oper	3
HELMUT SEIFFERT: Musik- und Literaturwissenschaft	7
HERMANN FÄHNRICH: Dreimal Helena	9
WILHELM KRUMBACH: Hofmannsthal über das Wesen der Oper	13
FRIEDRICH EGE: Musiktheater in Finnland	15
ANTON WÜRZ: Musikgeschichtliche Gedenktage 1959	17
DAS MUSIKLEBEN: Beispielsweise neue Vokalmusik / „Salome“ in Paris / Die drei Tschaikowsky-Ballette in Basel / Maurice Béjarts „Orphée“ / Orgeltage in Lemgo / „Die letzte Blume“ im Fernsehen / Duke Ellington / Remscheid / Mainz / Duisburg / St. Florian / Kassel / Vorschau / Rückschau	21
BÜCHER UND NOTEN	34
DIE SCHALLPLATTE	41
MUSIKERZIEHUNG — MUSIKSTUDENT	45
VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E. V.	50
DIE SINGSCHULE	52

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM.
Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — *Bezug:* durch jede Musikalien- oder Buchhandlung
oder direkt vom Verlag. — *Bezugsbeginn* jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalsschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. —
Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden
nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — *Abdruck* der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste $\frac{1}{16}$ Seite = 20,— DM, $\frac{1}{4}$ Seite = 300,— DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte
Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — *Zahlungen:* Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 510 bei Commerz- und Credit-
Bank in Mainz oder durch Postanweisung. — *Bezugsbedingungen im Ausland:* USA, 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl.
Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement O. S. 130,—
(einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

Die Oper ist als irrationales Geschöpf ein Star unter den Diskussionsobjekten. Seit einer Generation wird sie totgesagt, meist von jenen, die alle Magie, Unwirklichkeit und Phantasie zusammen mit der vergangenen Romantik aus dem Bad schütten. Nun hat man aber in letzter Zeit doch wohl festgestellt, daß sie höchstens scheintot war. Die Ursache hierfür sind die Opernbesucher, die entgegen der Diagnose an dem hängen, was schon ihre Vorfahren geliebt und sie selbst lieben gelernt haben. Ja aber, sagen nun die Unentwegten, gerade an der hierdurch verursachten Verdorrung des Repertoires muß die Oper zugrunde gehen. Als alter Musikverleger weiß ich, daß nichts veraltet, ohne daß das im Geschmack des Publikums Absterbende durch Neues abgelöst würde.

Dem auf diesem Gebiet langsamen Zeitmaß des Vergehens entspricht die Dauer des Werdens. In Deutschland ist dabei noch das Tempo meines Erachtens schneller als in anderen Ländern. Ich bin der bestimmten Meinung, daß manches Werk, das heute noch nicht ankommt, es in soundso viel Zeit tun wird und daß bis dahin noch das eine oder andere Werk hinzukommt, so daß, auf die Zukunft gesehen, das Repertoire eher größer sein wird, als es war. Vorausgesetzt, daß man bis dahin nicht etwa Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner, Strauss als einzelnen oder insgesamt als tot und erledigt annimmt. Der Klage, daß nicht oder nicht genügend neue Repertoire-Opern entstehen, kann man nur mit dem Vorschlag begegnen, einmal an den Fingern abzuzählen, wieviel echte Repertoire-Opern in den letzten hundert Jahren entstanden sind und in welchen Zeitabständen. Es ist nicht anzunehmen, daß der Nachwuchs sich quantitativ und qualitativ wesentlich anders vollziehen wird als seither, im Positiven wie im Negativen, selbst wenn man die verschiedenen Komponenten noch so skeptisch beurteilt. Der Ruf der Musikbühne wird nicht aufhören und nicht überhört werden.

Wohl könnte man den Opernnachschub durch zielbewußte Förderung verbessern, wenn auch nicht den der dramatischen Genies. Aus einer kürzlich veröffentlichten Analyse der Opernstatistik des Deutschen Bühnenvereins kann man entnehmen, daß im Jahre 1956/57 von 63 Novitäten des Musiktheaters 54 in der folgenden Saison nicht, und zwar allzuhäufig mit Recht nicht nachgespielt wurden. Ein sehr viel anderes Bild wir sich auch aus den vorhergegangenen oder folgenden Statistiken ergeben. Die Ursache hierfür liegt, abgesehen von offensichtlichen Fehlurteilen, an dem an sich verständlichen Wunsche der kleineren Bühnen, auch ihrerseits mit Uraufführungen „Publicity“ zu treiben.

Auf solche des öfteren gemachten Hinweise und Vorwürfe pflegen die Bühnen, die sich getroffen fühlen, zu erwidern, daß sie neue Werke ja nur zur Diskussion stellen und damit dem Fortschritt dienen wollten. Soweit es sich aber um Opern handelt, die zu den obenerwähnten Totgeburten gehören, ist die Verteidigung meines Erachtens nicht überzeugend. Im Gegenteil, mit solchen unglücklichen und verunglückten Werken wird selbst das gutwillige Publikum von vorwärtsgerichteten Bildungsversuchen nur noch weiter abgeschreckt. Wieviel besser wäre der Sache gedient, wenn man eine neue künstlerisch bewährte Oper auf das Programm setzte, selbst wenn sie bereits im Umkreis von 50 oder 80 Kilometern aufgeführt worden ist.

Rechnete man einmal die Kosten zusammen, die aus diesem oder jenem Grunde nutzlos vertan sind: die rein materiellen Kosten für Inszenierung, Proben, Herstellung der Aufführungsmateriale und für sonstiges, so müßte das Ergebnis nachdenklich stimmen. Wenn ein Sachverständigen-gremium diesen Betrag alljährlich für die Stiftung von Preisen und zur allgemeinen Förderung der fortschrittlichen Opernproduktion oder Opernverlage nur einen Bruchteil davon zur Verfügung hätten, so würde zugunsten des künstlerischen Repertoires viel Leerlauf vermieden. Es ist ein Verdienst der Statistiken des Deutschen Bühnenvereins, solche Gedanken beweiskräftig zu machen. Darüber hinaus wollen sie allerdings mit Verstand gelesen sein, nach dem bekannten englischen Wort: es gibt einfache Lügen, hundsgemeine Lügen und Statistiken. Zum Beispiel lassen sich nicht mit unbedingter Zuverlässigkeit aus den Bühnen- und Aufführungszahlen die Publikumsneigungen feststellen. Denn das Repertoire bestimmt ja nicht der Opernbesucher, sondern die Theaterleitung, und hier spielen persönliche Meinungen die entscheidende Rolle. Es gibt „vor“ständige Intendanten und Kapellmeister und rückständige (sehr rückständige sogar); es gibt mutige und ängstliche Gemüter und von der Staats- oder Gemeindekasse abhängige Theaterverantwortliche. Ferner sind bei der Auswahl die Kapazität der betreffenden Bühne, die Besetzungsfrage, und für den Erfolg schließlich die Aufführungsqualität von ausschlaggebender Bedeutung. Rechnet man dies alles zusammen, so bleiben als Hinweis auf den Geschmack des Publikums nur ungefähre Daten übrig, wohl aber zuverlässige für die Behauptung, daß in erzieherischer Hinsicht unendlich viel mehr geschehen könnte. Wäre dies der Fall, so hätten wir bald, wenn vielleicht auch noch keine zusätzliche echte Repertoire-Oper, aber sicher eine echte Erweiterung des Repertoires.

Die Frage: „Warum Oper überhaupt?“ ist wohl eine kultur-psychologische, und gestellt vor allem für die Länder, in denen sie beheimatet ist (Italien, Frankreich, Deutschland). Für eine bestimmte, aber große Anzahl von Menschen ist die Oper die vollkommenste Entrückung aus dem Alltag, das Surrealistische, das Magische, das „Chagallhafte“, und zwar durch eine von dem Stoff her erweckte Phantasie, die durch die Musik intensiviert und überhöht wird und schließlich über das schönste Instrument, die menschliche Stimme, in alle Poren dringt. Angriffsfächen und -mittel liegen daher in erster Linie auf dem Gebiet der Sinne, worauf denn auch die elementare Wirkung beruht. Von hier aus läßt sich die Untersuchung erweitern über die Frage, warum das Publikum so zäh am alten Repertoire hängt und so schwer für ein neues gewonnen werden kann und warum sich dem Opernbuch nicht beikommen läßt mit dem Rezept für Bestseller auf der Sprechbühne. Mir scheint dies mit dem Dualismus der Oper zusammenzuhängen, mit dem Textbuch auf der einen und der Musik auf der anderen Seite. Jenes wendet sich über den Verstand und diese über die Sinne an den Menschen (ich vermeide das Wort Gefühl, das vielen heute im Zusammenhang mit Musik verdächtig erscheint). Diese beiden Aufnahmeorgane des Menschen funktionieren grundsätzlich verschieden. Der Verstand nimmt schnell auf. Er lebt von den Gedanken und der Spannung zwischen ihnen. Wo die Spannungen konsumiert sind, läßt das Interesse bis zur Gleichgültigkeit nach. Banal, aber drastisch illustriert: Einen Kriminalreißer läßt man so wenig gern ein zweites Mal über sich ergehen wie einen noch so guten Witz. Es ist, als ob solche Erlebnisse im Verstand empfindliche Stellen zurückgelassen hätten, die nicht mehr so schnell berührt werden dürfen. Auch Zeitstücke der Sprechbühne fallen unter dieses Gesetz. Ich glaube, daß es wenige Menschen gibt, die in ein noch so gutes Stück zwei- oder mehrmals gehen, wenn nicht irgendwelche Darstellermomente locken oder das Stück mit dem ersten Mal nicht konsumiert wurde. Bei der Musik nun, die im allgemeinen durch die Sinne wahrgenommen wird (der Durchschnittshörer hat keine Partitur zur Hand oder zu Hause studiert), nimmt den Hörer die berühmte Amme „Gewohnheit“ in die Arme. Beliebt ist, was man kennt, d. h. was man gewohnt ist, von der Lieblingsspeise und dem Lieblingsgetränk angefangen bis zur Musik. Was wird wohl in einem Wunschkonzert am ersten begehrt? Welche Platten werden immer wieder aufgelegt?

Dagegen: Wieviel Leute lesen im Durchschnitt selbst ein gutes Buch zu wiederholten Malen und ziehen nicht ein neues unbekanntes Werk vor?

Hier liegt für mich der Schlüssel zu dem Problem. Kürzlich wurde in einem Zeitschriftenartikel die verwunderte Frage aufgeworfen, warum wohl ein

„Reißer wie Menottis ‚Konsul‘ so rasch wieder von den Spielplänen verschwunden sei“. Ich glaube, nur aus dem Grunde, weil man eben einen solchen Reißer nur einmal ansehen kann. Der Verstand hat dann alle Pointen (Spannungen) verzehrt; und die Musik ist nicht überzeugend genug, um sie sich „anzugewöhnen“. In eine solche Oper geht das Publikum nur des Stoffes, wenn man will, der Sensation wegen.

Um die Gegenprobe zu machen, wird man die großen Repertoire-Opern einmal heranziehen. Es handelt sich in allen diesen Fällen um das allgemeine Menschliche und damit immer Gültige. Das Publikum braucht nicht mehr die Spannung auf das Ende von Don Juan oder Turridu oder von der Violetta, Carmen und Butterfly usw. Die Musik hat die Vorgänge verschluckt, sie hat sich mit ihnen so amalgamiert, daß der „Verstand“ ausgeschaltet wird; es bedarf nur noch einer einzigen, das heißt nicht mehr getrennten Aufnahmelust.

Bis hierher galt die Untersuchung der Vergangenheit. Die sehr berechtigte Frage lautet: „Wie soll's denn weitergehen?“, wenn man den Optimismus, daß es überhaupt weitergeht, einmal als begründet unterstellt. Wir sprechen von der Repertoire-Oper bzw. von dem Opern-Repertoire. Eine Repertoire-Oper muß volkstümlich sein, und zwar in einer Weise, daß auch der unvolkstümliche Betrachter, mit welchem Vorbehalt auch immer, ja sagen muß nach dem Wort von Schiller: „Was den Vortrefflichen gefällt ist gut. Was allen ohne Unterschied gefällt, ist es noch mehr.“ Daß eine solche Oper musikalisch nicht mehr das Nachpfeif-Kriterium vergangener Zeiten aufweisen und trotzdem Besitz ergreifen kann, werden mit der Zeit selbst diejenigen zu ihrer Überraschung einsehen, die sich das heute noch nicht vorstellen können. Wie aber ist das mit dem Textbuch? Es ist für einen Treffer so notwendig wie das Rohr für die Flintenkugel; der beste Schütze wird mit der Patrone und der Kugel allein nichts anfangen können (klassisches Beispiel: Euryanthe).

Nun liest und hört man immer wieder die Klage, daß die heutige Opernproduktion mindestens stofflich, geistig ohne jede Richtung sei, keine Gegenwartsprobleme aufgreife, wie es das Sprechstück tut, und daher von dieser Sicht aus jeder geistigen Evolution fernstehe. Dies wird sich aus mehreren Gründen entscheidend nicht ändern. Einmal wird ein Zeitstück zur Behandlung eines Problems eines ausführlichen Dialogs bedürfen. Dieser würde durch die Musik nichts gewinnen, sondern nur an Deutlichkeit verlieren, sowohl hinsichtlich des Wortes wie dessen Wiedergabe. Die Musik gestattet dem musikalischen Darsteller nicht annähernd die Nuancierungsmöglichkeit, wie sie der Schauspieler besitzt, ganz abgesehen davon, daß dieser seinem Musikkollegen hierin weit

überlegen ist. Sodann würde aus den oben angeführten Gründen eine Oper mit Zeitproblemen vom Verstande her so rasch verbraucht werden, daß selbst die beste Musik keine Repertoire-Oper daraus machen könnte. Undenkbar wäre es freilich nicht, daß ein Dichter oder Komponist oder einer als beides einen allgemein menschlichen Stoff gestaltete, der alle Voraussetzungen böte. Als Beispiel sei an den „Enoch=Arden“-Stoff erinnert, nur als Beispiel, denn er ist inzwischen schon zu häufig verwendet worden (obwohl er kaum jemals so aktuell war, wie er es in der unmittelbaren Nachkriegszeit wurde).

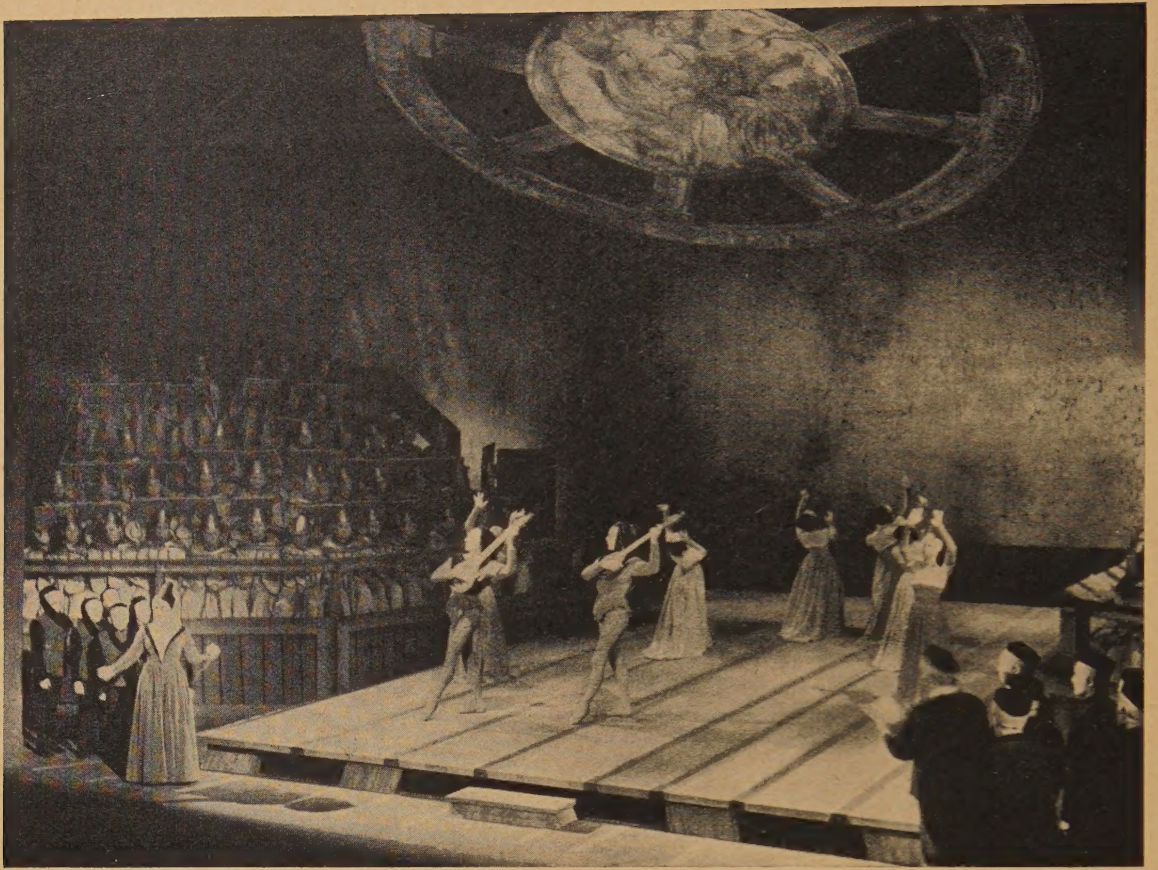
Im Zusammenhang damit kommen wir zu dem letzten und wohl entscheidenden Grunde, der mechanischer Art ist. Ein Komponist, der nicht zugleich Dichter ist, wie es in dieser Beziehung vorbildlich der Zentaur Wagner war, sucht einen „wirkungsvollen“ Opernstoff, wo immer er ihn findet. Es gibt wohl heute kaum noch Komponisten, die Opernvorwürfe Jahrzehnte mit sich herumtragen, bis sie als Weltanschauung zur Gestaltung reif sind. Von jeher waren diejenigen Komponisten am glücklichsten dran, die sich ihre Texte selbst zu schreiben vermochten. Von den anderen wird krampfhaft gesucht auf den gegensätzlichsten geistigen Kontinenten, und zuletzt entscheidet als Notbehelf der zufällige Fund. Es wurden von jeher und es werden noch heute viel zuviel Opern geschrieben. Das englische Opern-

und Operetten-Diktionär von John Towers enthält von *aufgeführten* Werken 28000 Titel. Dieser Katalog ist 1910 erschienen. Inzwischen ist fast ein halbes Jahrhundert verstrichen.

Damals allerdings kam es auf die Texte noch nicht so sehr an. Als ich meine Lehrzeit begann, wurde ich einem Angestellten anvertraut, der mich sehr summarisch belehrte: es gibt zwei Arten von Opern, die einen mit nackigen, die anderen mit umwickelten Beinen. Die ersteren waren die mit antiken, klassischen und indischen Stoffen, die anderen die von Wagner und seinen Nachfolgern. (Mein Lehrer war offenbar kein Opernfan.) Beide Sorten sind übrigens heute noch nicht ausgestorben, wie man den Einsendungen entnehmen kann. Diese Überproduktion kommt meines Erachtens daher, daß der Geltungstrieb manche Komponisten nicht ruhen läßt. Eine Oper ist eine sichtbare, runde Sache, und ein Theater für die Uraufführung findet sich immer, noch eher als ein Verleger. Oder was noch schlimmer ist: der Sündenfall beginnt beim Text „dichter“. Bei Männern (Studienräte stellen ein großes Kontingent) sind es meist historische, bei Frauen immer lyrische Schmerzstoffe. Der gemeinsame Urquell ist die deutsche Reimsucht, wodurch naturgemäß der Umfang mehr oder minder verdoppelt wird. Ein „Komponist“ läßt sich leicht auftreiben. Dieser denkt leider so wenig wie die Mehrzahl der anderen darüber nach, daß die Oper eigenen Gesetzen unterliegt und nur

München: Szene aus Hindemiths „Cardillac“ 1926





Berlin: „Carmina burana“ von Carl Orff in der Städtischen Oper 1958

derjenige berufen ist, der künstlerisch Entscheidendes auf diesem Gebiet aussagen will und kann; dazu muß er in erster Linie kontrastreicher Dramatiker sein, und, wenn auch in weitem Sinne, Lyriker mit entscheidender Begabung für Vokalkomposition.

Die Textmisere ist damit allerdings nur in der Karikatur gezeigt; sie besteht aber tatsächlich und unverändert fort, seit Mozarts Zeiten. Es waren niemals die Fürsten der Dichtkunst, die die guten Bücher gestellt haben (abgesehen vielleicht für Richard Strauss), sondern Zunftpraktiker. Der dramatische Dichter kommt viel zu sehr vom Wort her und vom Gedanklichen, um sich mit der Alfresco-Manier eines Opernbuches abzufinden. Das beste Openbuch wäre, cum grano salis, das wortlose; eine Aktion, die keiner Worte, sondern nur lyrischer Ausbreitung bedarf. Stefan Zweig bezeichnet Richard Strauss gegenüber einmal in diesem Zusammenhang nur jenen Stoff als gut, „der so viel sichtliche Geschehnissubstanz hat, daß er sich als Operntext ohne Textbuch verstehen läßt“. Die Schwierigkeiten sind in der neueren Zeit so groß geworden, weil auf der einen Seite die Ansprüche an das Opernbuch gestiegen sind und auf

der anderen Seite die möglichen Praktiker durch den Film absorbiert und so einseitig gemacht werden, daß sie sich mit den Opernnotwendigkeiten nicht mehr auskennen, soweit sie überhaupt Lust dazu verspüren, den steinigen Weg der glatten Bahn vorzuziehen.

Wenn ich trotz allem zu den Optimisten gehöre, so deshalb, weil ich glaube, daß ein großer Teil der Menschen, wenn auch auf verschiedenen ethischen Ebenen, Spiel, Gesang und Tanz als elementaren Ausdruck ihres Lebens nicht entbehren will. Und es wird sich eines Tages auch wieder der olympische Sänger finden, der sie verzaubert.

Eine solche Sonne wird vielleicht im Rücken aller derer aufgehen, die das Heil in einer anderen Richtung erwarten.

Trotz allem glaube ich an den Bestand der Oper, so lange Menschen, wenn auch auf verschiedenen ethischen Ebenen, in Spiel, Gesang und Tanz den elementaren Ausdruck ihres Lebens suchen. Sie wird sich auch wandeln und immer neue Formen annehmen, aber weiterleben, unberührt von noch so vielen Diskussionen und Konzilien der Schriftgelehrten — nach dem Gesetz, das alles Vitale erhält.

Verschiedenheiten ihrer heutigen Situation

Die Musik als Geistesgebiet hat ihre besonderen Schicksale. Zwischen ihr und den anderen Sachgebieten liegt eine tiefe Kluft. Die Musik steht gleichsam abseits. Ganz offenbar wird dies in der Schulgeschichte der letzten 150 Jahre. Dort war der Musiklehrer der verachtete Nichtwissenschaftler und Nichtakademiker, der „technische Lehrer“! Und dabei stand im gleichen Augenblick die Musik im allgemeinen Geistesleben den anderen Kulturgebieten gegenüber durchaus gleichwertig da. Beethoven und Wagner thronten ebenbürtig neben Goethe und Schiller. Nicht aber im Gymnasium! Eine deutliche Folge hiervon ist bis heute das schreiende Mißverhältnis, welches beim durchschnittlich Gebildeten zwischen seinen musikgeschichtlichen Kenntnissen und seinem Bewandertsein in der sonstigen Geschichte besteht.

Diese eigentümliche Abseitsstellung der Musik geht nun letzten Endes darauf zurück, daß *die Musik* (d. h. in unserem Zusammenhange die *musica practica*, nicht die *ars musica* als Ganzes im Sinne der antiken und mittelalterlichen Enzyklopädie) *keine Antike* hat.

Während andere Sachgebiete (erinnert sei nur an die Philosophie, die Mathematik, die plastische Kunst) zu allen Zeiten in der Antike ihren ruhenden Pol, ihren Quellgrund fanden — während das Mittelalter selbst seine unantiken Gedanken noch in Formen und Sprache des klassischen Altertums kleiden mußte, entwickelte sich die praktische Musik seit dem Mittelalter in einer Weise, wie sie aus der Antike (mit ihrer berühmten Handvoll Denkmäler praktischer Musik) schlechthin nicht mehr verstehbar ist. Schon der christliche Choral, dann aber vor allen Dingen die Mehrstimmigkeit sind die Zeugen dieses unerhörten Vorganges. In diesem Sinne hat die Musik, genauer: das, was wir heute unter „praktischer Musik“ verstehen, ihren Ursprung *im Mittelalter* (wobei die ältesten gregorianischen Gesänge, Perotin, Machaut nicht minder „zu uns gehören“ als Palestrina, Schütz, Bach, Beethoven) und nicht in der Antike!

Infolgedessen mußte der Musik etwas fehlen, das anderen Sachgebieten immer wieder eigentlich form- und haltgebende Macht war: das ehrfürchtige Zurückschauen zu den erhabenen, als vorbildlich erkannten Denkmälern, welche die Antike der jeweiligen „ars“ aufgestellt hatte. Außerhalb der Musik also gab es im Grunde keinen geradlinigen geschichtlichen Fortschritt, sondern nur ein spiralförmiges Kreisen um die Antike, eine immerwährende dialektische Auseinandersetzung mit ihr — und somit auch, das ist für unseren Zusammenhang das Wesentliche, ein *Traditionsbewußtsein*.

Der Musik dagegen sollte eine solche Bindung versagt bleiben. Traditionslos wuchs sie in unbekannte Fernen. Ruhelos wandernden Kolonisten gleich, konnten die Musiker kein Vergangenheitsbewußtsein besitzen.

Es geht nun darum, die Sonderstellung der Musik mit Hilfe vergleichender Untersuchungen in ihrem Verhältnis zu *einem* der anderen Gebiete zu verdeutlichen: an der Frage nach allgemeingültigen Maßstäben in der Analyse und Wertung musikalischer und literarischer Kunstwerke.

I.

Recht deutlich zeigt sich der Gegensatz zwischen Musik und Dichtkunst — bzw. zwischen den dazugehörigen Wissenschaften — etwa darin, daß der Begriff einer „Poetik“ (etwa im Sinne der Einführung von Josef Körner, Frankfurt am Main 1949) keine Analogie in der Musikwissenschaft finden kann. Während die Stilistik Kunstbegriffe wie etwa Metapher oder epitheton ornans, auf die prägende Kraft der Antike sich stützend, durch die gesamte abendländische Dichtungsgeschichte hindurchführen kann, gehören — in etwa entsprechende — musikalische Termini, wie „Landinoklausel“, „Quartsextakkord“, „Seufzer“, „Mozartkadenz“ usw., jeweils nur einem bestimmten — größeren oder kleineren — musikgeschichtlichen Abschnitt an. Sie sind keineswegs allgemeingültig, auf jede Musik übertragbar, sondern geschichtlich begrenzt: „traditionslos“, ohne Aufenthalt, stürmt die musikgeschichtliche Entwicklung vorwärts! — Bemerkenswert ist auch die Stelle, an der Josef Körner (a. a. O. S. 19) anlässlich der Besprechung des stilistischen Begriffes „Antithese“ den Vergleich mit dem Wechsel zwischen Konsonanz und Dissonanz in der Musik heranzieht. Auch hier ist wieder bezeichnend genug, daß einem — und wohl mit vollem Recht — als allgemeingültig angenommenen Prinzip der Dichtungspoetik eine musikalische Definition entspricht, die doch offenbar eine nur eingegrenzte historische Bedeutung hat (für die mittelalterliche und die moderne Musik etwa keineswegs uneingeschränkt gilt).

Ebenso halten Verslehre und Gattungspoetik an ihrer zeitlosen Allgemeingültigkeit fest. Es wirkt höchst paradox, wenn im gleichen Augenblick, da die Musikwissenschaft die Allgemeingültigkeit des Taktbegriffes als musikalische Kategorie anzweifelt (man denke an die „schwebende“ Rhythmik der alten Niederländer! — Vgl. auch Rudolf Ficker, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3, S. 502), dieser in der Metrik von Heusler erst wirklich fruchtbar

gemacht wird — und zwar für die Dichtung aller Zeiten! — „Hexameter ohne Cäsur sind formwidrig“ (Otto Paul, *Deutsche Metrik*, 3. Aufl. 1950, S. 120). So lapidar-apodiktisch kann selbst die historische Poetik sprechen. Läßt sich etwas Ähnliches in der Musiktheorie denken?

Auch in der — ihrer Gesamthaltung nach — wohl „modernsten“ aller Poetiken, dem „Sprachlichen Kunstwerk“ von Wolfgang Kayser (Bern 1948), wird — wie das für die Dichtung nur natürlich ist! — an der Allgemeingültigkeit vieler poetischer Begriffe, zumindest an der Einteilung der Dichtkunst in die bekannten drei Großgattungen festgehalten. Für die Musik würde sich jede, auch die größte und daher scheinbar unverfänglichste Einteilung (z. B. schon die in Vokal- und Instrumentalmusik!) geschichtlich ad absurdum führen, und ein Wort wie „symphonia“ meint in jedem Jahrhundert etwas anderes, was auf Termini wie „Epos“ und „Elegie“ niemals zutreffen kann, weil diese umgekehrt „Anweisungen“ auf bestimmte Gestaltungsformen darstellen!

II.

Noch auf einem anderen Gebiet sei die charakteristische Verschiedenheit der heutigen Situation in Musik- und Literaturwissenschaft beleuchtet.

Offenbar fällt es dem Literaturfreund auch heute noch — trotz aller theoretischen Bemühungen (vgl. etwa Paul Böckmann in der Einleitung seiner „Formgeschichte der deutschen Dichtung“, Band 1, Hamburg, 1949, S. 7–69) — in der Praxis doch schwer, den Eigenwert jeder Dichtungsepoche

(Dichtung der vor- und nachklassischen Zeit im Mittelalter, Renaissance-, Barock-, Aufklärungs-dichtung usw.) wirklich zu *erleben*. (Vgl. den zum Nachdenken führenden Forschungsbericht zur Barockdichtung von Erich Trunz, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Lw. u. Gg.* 18 [1940], Referatenheft S. 1–100). Dem Musiker ist das kein Problem mehr. Ihm ist heute wirklich alle abendländische Musik wie von selbst zugänglich, verständlich, liebenswert. Infolgedessen vermag er auch — bei voller Anerkennung der verschiedenen Situationen in beiden Sachgebieten, die eben zu der heute anzutreffenden Sachlage geführt hat — nicht den Glauben aufzugeben, daß eine Dichtung, die historisch neben — oder gar als Text *unter* — der Musik von Senfl, Schütz, Bach steht, uns in Wahrheit durchaus eben so unmittelbar anzusprechen vermag wie die gleichzeitige Musik. Für den Musiker sind eben schon jetzt Opitz und Brockes nicht mehr „rationalistische Reimer“, die zwar, weil nun einmal der „Historismus“ wissenschaftliches Gebot der Stunde ist, theoretisch-höflich als ebenbürtig anerkannt werden müssen, in der Praxis aber nicht sonderlich geliebt und geschätzt werden, sondern die Textdichter Schützens, Händels und Bachs; und er kann nicht anders, als die ungeheuerliche und ungezwungene Liebe zu der Musik dieser Meister auch auf den Text zu übertragen. „Singe, Seele, Gott zum Preise, Der auf solche weise Weise Alle Welt so herrlich schmückt“ — das ist für den Musiker keine Reimerei mehr, sondern der ebenbürtige „Partner“ für Händels herrliche Arienmusik und damit echte Dichtung!



Menelaos verfolgt Helena

Malerei von Malkron auf einer Ton-Trinkschale des Töpfers Hieron aus dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr.

So wirkt es dann für einen Musiker auch etwas verwunderlich, wenn Johannes Pfeiffer in seinem „Umgang mit Dichtung“ (5. Auflage, 1947) S. 29 zur Einführung seiner Wertung von Hofmannswaldaus „Auf ihre Schultern“ feststellt: „Die deutsche Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts zum Beispiel macht es offenbär, wie die angestrengteste Bilderhetze um ein Unendliches zurückbleibt hinter dem zwingenden, dem überzeugenden Gleichnis, das aus unbewußter [!] Seelentiefe aufsteigt als ein unbegreifliches Geschenk.“ Sollte Pfeiffer hier nicht — wie Paul Böckmann sagen würde — mit durchaus falschen „Erwartun-

gen“ an die Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts herantreten? In der Musik ist das Richten älterer, überindividualistischer Kunst nach den Maßstäben der neuzeitlichen „unbewußten“ Seelen- und Erlebniskunst längst überholt. Wie weit Pfeiffer der modernen Literaturwissenschaft wirklich aus dem Herzen spricht, wagt der Verfasser — zumal angesichts der durchaus gegenteiligen allgemeinen Ausführungen Böckmanns in der erwähnten Einleitung — freilich nicht zu entscheiden. Auf alle Fälle aber ist die Situation hüben und drüben, in Musik- und Literaturerkenntnis, doch recht unterschiedlich!

Dreimal Helena

HERMANN FÄHRNICH

Die Helena-Tragödie von Euripides, Goethe und Richard Strauss

„Bewundert viel und viel gescholten, Helena . . .“, in diesem Ausspruch charakterisiert Goethe das eigenartig schillernde Wesen seiner Heldin: Halbgöttin — schönste Frau der griechischen Antike — männermordender Dämon.

Vieldeutig, wie ihr Charakter, sind auch die poetischen Gestaltungen, die in den Tragödien Euripides', Goethes und Strauss-Hofmannsthals eine Zeitspanne vom 5. Jahrhundert v. Chr. bis zum 2. Jahrtausend nach Chr. umfassen. Die Wahl gerade dieser drei Meister stellt die Frage nach ihren inneren Beziehungen.

Als erste nennen wir die innere Verwandtschaft dieser drei Werke. Gemeinsam sind ihnen die Quellen (Herodot und Homer). Jeder Spätere greift auf die Deutung seiner Vorgänger zurück und schafft aus den überlieferten Motiven sein eigenes Bekenntnis. Für Goethe und Strauss-Hofmannsthal ist das Griechentum des 5. Jahrhunderts v. Chr. verbindlich, inspiriert durch die antike Landschaft. In seiner „Italienischen Reise“ erlebte Goethe eine Renaissance griechischen Geistes und Lebens, und Richard Strauss bekennt: „Der . . . Novemberaufenthalt in Korfu, Olympia, Athen (1892/93) war entscheidend für mein ganzes Verhältnis zur griechischen Kulturwelt und besonders zu ihrer Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts v. Chr.¹⁾“

Die zweite innere Bindung erkennen wir in der überragenden Bedeutung, die die Frau in ihrem Schaffen einnimmt. Euripides schildert vorwiegend das Sosein und das Dasein der Frau. Goethe deutet in seinen Frauencharakteren die feinsten Nuancen weiblichen Seelenlebens. Richard Strauss erfaßt in den Frauengestalten seiner Opern die ganze Skala weiblichen Gefühlslebens von den düster-dämonischen Heroinnen Salome und Elektra bis zu den zarten, nymphenartigen Wesen einer Daphne und Danae.

Die dritte Bindung ist durch den Anteil der Musik bedingt: das Urbild der Oper, die attische Tragödie, empfängt in den Werken des Euripides die Keime, die zur späteren Entwicklung der europäischen Oper führen. Goethes Helena-Tragödie stellt in ihrer dramatischen Doppelform: „Tragödie“ und „Oper“ einen Beitrag des großen Dichters zum Wort-Ton-Problem dar. Richard Strauss erkennt sein Opernschaffen als Endpunkt jener Entwicklung, die sich von den griechischen Tragikern über die Weimarer und Wiener Klassiker, über Wagner und Hauptmann bis zu seinen eigenen Werken erstreckt.

Die Quellen des Helena-Mythos

Den ältesten Helena-Mythos überliefert uns Herodot nach den Schilderungen ägyptischer Priester: auf seiner Flucht mit Helena wird Paris durch widrige Winde an die ägyptische Küste verschlagen. Der König dieses Landes, Proteus, hält Helena und die geraubten Schätze zurück, während Paris seine Flucht nach Troja fortsetzt. Dort landet das Griechenheer, um Helena zurückzufordern. Vergeblich beteuern die Trojaner, die spartanische Königin sei in Ägypten. Erst nach der Zerstörung Trojas findet Menelaos seine Gattin in Ägypten wieder und kehrt mit ihr nach Sparta zurück.

Diesem einfachen, tragikomischen Bericht — (ein gewaltiger Kampf um ein Nichts) — verleiht Homer in seiner „Ilias“ tragisch-heroische Würde: durch ihre Flucht mit Paris nach Troja wird Helena an dem entsetzlichen Kriegsgeschehen schuldig. Auf dem Höhepunkt der dramatischen Entwicklung — Menelaos sieht Helena wieder — bricht Homers Darstellung ab. Die Fortführung in der „Odyssee“

¹⁾ Richard Strauss: Dokumente seines Lebens und Schaffens. (pp. 61/62) (Franz Trenner). Verlag: C. H. Beck, München, 1954.

zeigt — völlig unmotiviert — das friedliche Zusammenleben beider Gatten in Sparta, wo sie Telemach auf der Suche nach seinem Vater findet.

So bieten die Quellen ein tragisches Motiv (Homer) und ein tragikomisches (Herodot); in der Wahl zwischen diesen Motiven mußten alle späteren Gestalter ihre künstlerische Entscheidung treffen.

Tragödie oder Tragikomödie

Im Gegensatz zu Goethe und Strauss können wir bei Euripides²⁾ nicht von einer einheitlichen Helena-Auffassung sprechen. In seinen „Troerinnen“ und seiner „Iphigenie in Aulis“ folgt er der Homerischen Helena-Darstellung, während er in seiner „Helena-Tragödie“, auf Herodots Überlieferung fußend, ein treues Weib darstellt, das von Hermes, auf Geheiß der Götter, nach Ägypten entführt wurde. Paris flüchtet mit einem ihm von Hera gesandten Phantom nach Troja. Wie Herodot, so behandelt auch Euripides den Trojanischen Krieg tragikomisch. Das eigentlich dramatische Element führt der Dichter mit dem Liebeswerben des Ägypterkönigs Theoklymenos um Helena in sein Werk ein. Weil diese ihn nicht erhört, schwört der König allen an Ägyptens Küste landenden Griechen den Tod. Diesem Schicksal entgeht der von Troja heimkehrende Menelaos durch eine List Helenas und der ihr helfenden Schwester des Königs, der Seherin Theonoe. Helena gibt sich Menelaos zu erkennen und weiß ihn zu überzeugen, daß sie seine wahre Gemahlin ist. Menelaos schenkt ihr Glauben, um so mehr, als ihm seine Schiffsleute melden, die von Troja mitgeführte Helena habe sich als Phantom in Luft aufgelöst. Dem ägyptischen König sagt Helena, ein Grieche (Menelaos) habe ihr den Tod ihres Gatten gemeldet. Sie sei bereit, Theoklymenos' Gemahlin zu werden, nachdem sie mit dem Griechen ein feierliches Totenopfer auf dem Meere dargebracht habe. Arglos richtet der König selbst das Schiff aus, auf dem Helena und Menelaos entfliehen. Als der enttäuschte König seine Schwester töten will, erscheint das Dioskurenpaar Kastor und Pollux, die Brüder der Helena, und deutet die Flucht als Willen der Götter.

In Euripides' Deutung erkennen wir die enge Bindung des Dichters an die Sage seines Volkes. Seine Gestalten sind wirklich lebendige Menschen. In seinem Ziel, Helena von den Anschuldigungen Homers freizusprechen, opfert er das tragische Element seines Werkes dem tragikomischen auf: der dramatische Konflikt wird durch die Überlistung eines Mannes durch zwei Frauen gelöst. Der alte Götterglaube, der Glaube an ein blind waltendes Schicksal, wie ihn noch Äschylos und Sophokles verkündeten, ist einem neuen Glauben an die menschliche Kraft gewichen.

Goethe³⁾ steht der antiken Sage als humanistischer Klassiker gegenüber. Die antike Welt ist untergegangen; ihr Geist und ihre Kultur müssen aufs

neue beschworen werden. In der Verschmelzung antiken Geistes mit dem Denken und Fühlen seines eigenen Jahrhunderts sieht Goethe die Hauptaufgabe seines Lebens und Schaffens. Träger dieses Geschehens aber ist nicht mehr Helena, sondern Faust. In seiner Beschwörung Helenas aus dem Reich der Schatten erweckt er antiken Geist zu neuem Leben.

Das Helena-Motiv durchzieht die drei ersten Akte des zweiten Teiles der Fausttragödie. Das Vorspiel: Fausts Beschwörung von Paris und Helena in der Kaiserpfalz endet mit seiner Paralyse. Damit verläßt der Dichter den Boden realen Geschehens, die Fortführung des Dramas spielt sich in einer mythologisch-symbolischen Sphäre ab. Helenas zweites Erdenleben ist durch Fausts Willen und Phorkyas=Mephistos dämonische Hilfe bedingt. Goethes poetische Schöpferkraft hat es vermocht, diesen mythologischen Symbolen lebensnahe Kraft einzuhauchen. Wir erleben das tragische Geschehen von der Todankündigung durch Phorkyas bis zum tragischen Ende Euphorions als menschliches Schicksal Helenas und Fausts. Mit ihm sind wir erschüttert von dem Scheiden Helenas zur Unterwelt. Fausts Schicksal ist unser eigenes: Glück und Schönheit vergangener Zeiten vereinen sich nicht dauerhaft. Ihr Geist aber führt Faust, führt uns zur Vollendung.

Wie der griechische Dichter aus dem Fühlen seines Volkes schuf, so Goethe aus dem Denken seiner Zeit. Diese aber wertet nicht ethisch (Frage nach der Schuld Helenas), sondern ästhetisch.

Wie Goethe, so suchen auch Strauss⁴⁾ und sein Textdichter Hofmannsthal antiken Geist in ihrem Werke wiederzubeleben. An Stelle der symbolischen Deutung der Sage setzt Hofmannsthal die psychologische Erklärung. Er greift das von Homer nicht gelöste, von Euripides und Goethe nicht beachtete Problem auf: „Wie war eine Versöhnung der schuldigen Helena mit ihrem Gatten nach den trojanischen Vorgängen überhaupt möglich?“ Damit gewinnen Helena und Menelaos in Hofmannsthals Dichtung ihre lebendige Realität wieder. Zur Lösung des Problems aber kann der Dichter, wie seine beiden Vorgänger, auf zauberische Mittel nicht verzichten. Die ägyptische Zauberin Aithra, die schöne Geliebte des Poseidon, wird wie Faust und Phorkyas=Mephisto zum eigentlichen „spiritus rector“ der Handlung. Die ganze traumhafte Sphäre des ersten Aufzuges wird

²⁾ Langenscheidtsche Bibliothek sämtlicher griechischer und römischer Klassiker. (Berlin, 1855–1917) 13. Band: Euripides V. (Helena – Die Troerinnen – Rhesos – Iphigenie in Aulis) verdeutsch von Wilhelm Bruder. (Stuttgart, Hoffmannsche Verlagsbuchhandlung.)

³⁾ Goethes Faust. In sämtlichen Fassungen mit den Bruchstücken und Entwürfen des Nachlasses. Herausgegeben von Karl Alt. (Deutsches Verlagshaus Bong & Co. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart) o. J.

⁴⁾ Richard Strauss: „Die Ägyptische Helena“. Klavierauszug von Otto Singer. (Verlag: Adolf Fürstner, Berlin, 1928.)

durch sie bestimmt: Helenas und Menelas' Rettung aus dem Seesturm in ihren Palast. Sie verjüngt Helena; ihre dämonischen Zaubereifen gaukeln Menelas noch einmal die Endkämpfe um Troja vor, in deren Verlauf er Helena und Paris zu töten wähnt. Dem Zurückkehrenden reicht Aithra den Vergessenheitstrank und überzeugt ihn, die in ihrem Palaste geborgene Helena sei seine wahre Gattin, während er um ein Phantom gekämpft und gelitten habe. Dadurch erreicht sie eine vorläufige Versöhnung beider Gatten. In einer einsamen Wüste am Fuße des Atlas sollen sie künftig ihrem Glücke leben. Den wahren dramatischen Konflikt, die wirkliche Versöhnung, bringt Hofmannsthal im zweiten Aufzug. Durch das Liebeswerben eines Wüstenherrschers Altair und seines Sohnes Da=ud um Helena erstet die „trojanische Situation“ von neuem. Menelas ist überzeugt, in der „Ägyptischen Helena“ ein Phantom zur Gattin zu haben. Trotzdem bekämpft und tötet er Da=ud, in dem er Paris wiedererstanden glaubt. Noch einmal rettet Aithra mit Poseidons Hilfe Menelas, den Altair ermorden will. Dann übernimmt Helena die Führung des Geschehens. Sie reicht ihrem Gatten den Erinnerungstrank, gesteht ihre Schuld und ist bereit, sie mit dem Tode zu sühnen. Erschüttert von der seelisch-heroischen Größe seines Weibes, verzehrt Menelas und kehrt mit ihr nach Sparta zurück.

Mit dieser Deutung hat Hofmannsthal das ethische Problem gelöst. Wenn uns trotzdem seine Darstellung nicht restlos überzeugt, so liegt das an der Diskrepanz zwischen den tragischen und den tragikomischen Motiven: Realität oder Phantasmagorie, ethische Läuterung oder geistreich-ironisches Spiel. Das zauberhaft-heitere Geschehen des ersten Aktes läßt sich nicht überzeugend mit dem tragisch-heroischen des zweiten Aktes zur Synthese bringen⁵⁾. Der Dichter fühlte dies selbst und schlug Strauss eine Schlußpantomime (Aithra-Poseidon) vor, die die heitere Traumsphäre des ersten Aufzuges zurückgewinnen sollte. Strauss aber lehnte den Vorschlag mit Rücksicht auf die musikdramatische Wirkung ab.

Dreimal Helena: drei verschiedene Gestalten und Deutungen. Dem realen Menschen, der treuen Gattin, wie sie Euripides schildert, stehen die Halbgöttin und Heroine als Symbol griechischen Geistes und das rätselhafte, dämonische Licht- und Schattenwesen gegenüber. Wer ist die wahre Helena? — Welcher Dichter hat ihren Charakter wahrhaft geschildert? — Goethe gibt uns — aus Chirons Mund — die Antwort:

„Ganz eigen ist's mit mythologischer Frau,
Der Dichter bringt sie, wie er's braucht,

zur Schau:

Nie wird sie mündig, wird nicht alt,
Stets appetitlicher Gestalt,
Wird jung entführt, im Alter noch umfreit,
Genug, den Poeten bindet keine Zeit.“

Der Anteil der Musik: Wort oder Ton?

Das Urproblem der Oper — hat Wort oder Ton die Vorherrschaft? — bestimmt auch den Anteil der Musik an diesen drei Werken. Es wäre interessant, analog dem dramatischen Aufbau, nun auch die verschiedenen musikalischen Lösungen nachzuweisen. — Leider ist uns von der griechischen Musik nichts überliefert, wir sind daher auf die Forschungen Hermann Aberts und Walther Vettters über die attische Tragödie als musikalisches Kunstwerk angewiesen⁶⁾.

In einer ähnlichen Lage befinden wir uns bei Goethe. Trotz vielfacher Versuche ist bis heute noch keine, der Dichtung ebenbürtige Musik zum Faust geschaffen worden. Aus der reichen Forschung über „Goethe und die Musik“ zitieren wir Friedrich Blume und Romain Rolland⁷⁾.

In den Tragödien des Äschylos und Sophokles hatte das Wort den Vorrang vor der Musik. Sie wurden das Vorbild der ersten Oper, dem Florentiner *Dramma per musica*. Mit Euripides beginnt ein Stilwandel. Er vollzieht in seiner Musik die Wendung von mystisch-religiöser Kultmusik zum reinen Virtuositentum. Die Musik dominiert, rein äußerlich schon durch das immer stärkere Zurücktreten des Chors gekennzeichnet, an dessen Stelle der „singende Schauspieler“ tritt. Euripides ersetzt die alten dramatischen Formen (Chorlieder, Chorgesang mit pantomimischem Tanz, lyrische Dialoge) durch freie Gebilde (Monologe, leidenschaftlich-lyrische Soloszenen). Stellenweise wird dadurch das Dichterwort zum bloßen Libretto herabgewürdigt (Hermann Abert). In diesem Sinne könnte man Euripides den Vater der Oper des 18. Jahrhunderts nennen.

Goethe erkannte der Musik eine hervorragende Stellung in der dramatischen Kunst zu; mit Schiller erwartete er von ihr eine Regeneration der Tragödie, wie sie Mozart in seinem „Don Giovanni“ geschaffen hatte. Bis in die 90er Jahre bemühte sich Goethe um eine Opernreform. In der Verbindung der Elemente des deutschen Singspiels und der *Opéra comique* mit der *Opera buffa* glaubte er sein Ziel zu erreichen, dessen erhabene Vorbilder Gluck und Mozart waren. Da seine musikalischen Mitarbeiter außerstande waren, auf seine hohen künstlerischen Intentionen einzugehen, schuf er sich seine eigene „Sprachmusik“, deren seelischer Ausdruck die Wirkung des romantischen Orchesters vorwegnahm (Romain Rolland).

⁵⁾ Clemens Krauß schuf hier eine neue Lösung in der Wiener Fassung der „Ägyptischen Helena“, 1933.

⁶⁾ a Hermann Abert: Antike (in Guido Adler: Handbuch der Musikgeschichte, 1. Teil, 2. Auflage, Max Hesses Verlag, Berlin, 1930)

b Walther Vetter: Griechenland. VII. Die attische Tragödie als mus. Kunstwerk. (MGG, Bd. V. Sp. 858/859, Bärenreiter-Verlag, Kassel — Basel — London, 1956)

⁷⁾ a Friedrich Blume: Goethe. (MGG, Bd. V. Sp. 432–457) a. a. O.

b Romain Rolland: Goethe et Beethoven. (Les Grandes Epouques Créatrices, II Editions du Sablier, Paris, 1930.



Berlin, Staatsoper Unter den Linden: Bühnenbild zu „Ägyptische Helena“ von Richard Strauss. 1928

Im zweiten Teil seiner Fausttragödie aber schuf Goethe sein ureigenes „Drame lyrique“ (Rolland). Das Problem Wort oder Ton löste Goethe durch eine formale Trennung der Helena-Tragödie in Drama und Oper: Tragödie: Vor der Burg in Sparta – Überleitung: Fausts Burg – Oper: die aradisch freie Gegend – Tragödie: vom Tode des Euphorion bis zum Schluß des dritten Aufzuges. Damit weist der Dichter Dichtung und Musik voneinander unabhängig selbständige Aufgaben zu.

Strauss' gesamtes Opernschaffen⁸⁾ ist der Lösung des Wort-Ton-Problems gewidmet. Der alternde Meister weist den Weg dazu auf: von Guntram und Feuersnot über die Dramen Salome und Elektra, über die musikalischen Komödien und heiteren Mythologien bis zum Testament: Capriccio. Die „Ägyptische Helena“ nimmt hier eine besondere Stellung ein. Dichter und Komponist hatten die Synthese von Musikdrama (Wagner) und klassischer Oper (Mozart) zu erreichen versucht. Wie ihr Briefwechsel⁹⁾ uns zeigt, legten beide größtes Gewicht auf die fein nuancierten Übergänge vom Parlandostil zur heroischen Arie. Hofmannsthal forderte eine leichtschwebende Musik, in der das symphonische Orchester den Singstimmen untergeordnet würde. Strauss erfüllte diese Bitte weitestgehend: eine reiche Melodik blüht in diesem Werke, in der meisterhaften Behandlung der Parlando=stellen verwertete der Komponist seine Erfahrungen des „Rosenkavalier=Dialogs“ und der zweiten

Fassung des „Ariadne-Vorspieles“. Daß diese heiter-mythologische Oper den Gegensatz: Musik=drama – Musizieroper noch nicht restlos überwunden hatte, bekennt Strauss selbst in launigen Worten einem Besucher: „Wagnerisch, meinen Sie? Ja, aber dann ist es ein griechischer Wagner¹⁰⁾“. Zur Problematik in der Deutung des Helena=Mythos und seiner Gestaltung Tragödie – Tragi=komödie, Musikdrama – Oper gesellt sich die Alternative: Vorrherrschaft des Wortes oder der Musik? Euripides entschied sich zugunsten der Musik und bahnte damit die Entwicklung der Oper des 18. Jahrhunderts an. Goethe wies Wort und Ton getrennte Bereiche innerhalb der dramatischen Handlung zu. Strauss schloß sich zuerst dieser Lösung an – das ursprüngliche Libretto hatte einen Wechsel von Prosaszenen und Gesang vorgesehen – bis er sich zur musikalischen Lösung in der Verbindung des Wagner= und Mozartstiles entschloß. Der Problemkreis schließt sich in der problematischen Bewertung, die diese drei Werke von den Zeitgenossen erfuhren: höchstes Lob mischte sich mit schärfstem Tadel, auch hier Goethes Worte bestätigend:

„Bewundert viel und viel gescholten, Helena . . .“

⁸⁾ Willi Schuh: Über Opern von Richard Strauss. (Atlantis-Verlag, Zürich, 1947)

⁹⁾ Richard Strauss – Hugo v. Hofmannsthal: Briefwechsel. (Herausgegeben von Franz und Alice Strauss; bearbeitet von Willi Schuh, Atlantis-Verlag, Zürich, 1952) Gesamtausgabe.

¹⁰⁾ Richard Strauss: Dokumente seines Lebens und Schaffens. (p. 217) a. a. O.

Hofmannsthals erste Bekanntschaft mit Richard Strauss (1900) und damit der Beginn seiner aktiven Beziehungen zur Musik fällt in die Zeit der Sprachkrise, die den Dichter erfaßt hatte (vgl. den „Brief des Philipp Lord Chandos“, P. II, 7 ff.*), in der ihm das Ganze in Teile zergeht, Bezüge sich lösen, das Wort sich entleert, der Begriff seine Bindekraft verliert, das bewegte Lebendige erstarrt und zerfällt. Es ist für ihn eine Zeit des Infragestellens alles Seienden.

Die wenig später entstandene „Lanckoronski-Rede“ (P. II, 23 ff.) zählt zu den Dokumenten der (jahrelang dauernden) Überwindung jener Krise. Dort lesen wir: „Es ist mir oft erschienen, daß Musik eine solche Gewalt hat, schöne Gebilde leben zu machen“, nachdem der Dichter kurz zuvor diese Rede selbst verglichen hat mit „wenigen Takteten einer bescheidenen Musik“. Hat das Ding durch die Bezeichnung mit dem Wort (wobei das Wort durch neuerlichen Bezug auf das Ding wieder kernhaftes Dasein erhält) erst besondere Gestalt gefunden, ist es erst „Gebilde“ geworden, so vermag ihm die Musik Fülle, lebendiges Sein durch Schaffung neuer Ordnungen zu verleihen. Die Verbindung des Wortes mit der Musik erscheint Hofmannsthal als *ein* Weg der Überwindung der Sprachkrise. Wenig später spricht er in dieser Rede vom Leben unter der Faszination der Musik und sagt dabei von dieser: „Sie macht die Dimensionen fühlbar: das Hohe, das Tiefe . . . Sie gibt dem Schatten Dasein. Sie stellt ein wunderbares Verhältnis zwischen Blumen und Steinen her; und zwischen den Blumen und dem Licht; zwischen den Farben, die hervorquellen, und der leeren Luft, in die sie sich ergießen wollen.“ Die Musik gibt also Leben, Zusammenhang, schafft Bezüge, Atmosphäre, stellt das Verhältnis der Dinge zueinander, von Geist und Sinn her, schließt das Zerfallene wieder zum Ganzen und verleiht ihm Dauer auf einer höheren und reicheren Ebene des Seins. Denn die Musik füllt die zerbröckelnde und sich zerlösende Dimension der Zeit mit vollem und bestimmtem Sein, wodurch der allgemeinen Krise Einhalt getan wird. So kann Hofmannsthal über seine „Einleitung zu einem Bande von Goethes Werken, enthaltend die Singspiele und Opern“ (P. IV, 174 ff.), in der er seine eigene Operntheorie entwickelt, programmatisch das Goethe-Wort stellen: „Musik füllt den Augenblick am entschiedensten“. Die im Frühwerk präexistente Dimension der Musik entfaltet sich nun zu voller schöpferischer Bewußtheit; damit rückt die Oper, die wie keine andere Gattung eine so unmittelbare gegenseitige Bedingtheit der beiden Elemente kennt, in das Blickfeld des Dichters (wobei die Frage nach dem „wie“ der

gegenseitigen Bedingtheit bestimmend wird für die innere Struktur dieser Kunstwerke). Viel später sagt Hofmannsthal („Die ägyptische Helena“, 1928, vgl. P. IV, 441 ff.): „Man macht sich kaum eine Vorstellung, wie notwendig *ich* zu dieser Form komme. Ich finde dieses Wort in dem mich betreffenden Abschnitt von Nadlers Literaturgeschichte: schon meine ersten Dramen hätten unbewußt nach Musik verlangt, und das Wort ‚lyrisch‘ deute dies nur ungenau an. Die Franzosen nennen eine Oper *un drame lyrique*, und vielleicht waren sie darin instinktiv der Antike immer näher als wir; sie vergaßen nie ganz, daß die antike Tragödie eine gesungene Tragödie war.“

Durch den Bezug auf die Antike stellt sich Hofmannsthal in die Reihe der Opernreformatoren. Seit der Schaffung der Oper im renaissanceistischen Kreise der Florentiner „Camerata“ aus der bewußten Beziehung auf die antike Tragödie griff jede Opernreform die musikalische Gattung aus dem Geiste der Sprache erneuernd darauf zurück. Eine Erneuerung (aus den ausgefahrenen Gleisen des Wagnerianertums) beabsichtigte auch Hofmannsthal, nicht revolutionär und programmatisch, sondern von innen her und exemplarisch.

Seine Vorstellungen von der Oper präzisiert Hofmannsthal, nachdem er sein eigenes Schaffen in dieser Richtung fast abgeschlossen hatte, in dem erwähnten Goethe-Vorwort (P. IV, 174 ff.), seine Auffassung an den Werken Goethes exemplifizierend. Er setzt mit der Betrachtung bei Goethes Märchendichtungen ein. Hier „breitet der Dichter seinen inneren Reichtum aus. Es sind Träume, die aus einer wunderbar erfüllten Seele heraustreten, sie sind phantastisch einfach, wie jener ‚Fasanentraum‘ . . . oder sie sind bunt und vielgestaltig verwoben.“ Für diese zweite Art führt er das „Märchen“ an, „worin die Elemente des Daseins tief-sinnig spielend nebeneinander gebracht sind und eine undeutbare innere Musik aus schönen Bildern und Lebensbezügen entsteht, deren Deutung aber auch das Gemüt nicht verlangt, da es sich an der Harmonie des Vorgestellten völlig zur Genüge ergötzt“. Rückgang auf das Elementare, die Elemente, die tief-sinnig und spielerisch (Gestaltungsmöglichkeiten des Ernstes und Heiteren, *seria* und *buffa*!) zueinander ins Verhältnis gesetzt werden: das sind Wesenszüge der Gattung. Das Verhältnis selbst ist ausgewogen, ruht in sich selbst (die aus einer Störung dieses Verhältnisses herrührende Dyna-

*) Die Originaltexte Hofmannsthals wurden zitiert nach der Gesamtausgabe, Frankfurt 1952 ff., besonders die Bände „Prosa II, III, IV“ (abgekürzt: P. II, P. III, P. IV) und „H. v. Hofmannsthal–R. Strauss. Der gesamte Briefwechsel“ (Hg. F. u. A. Strauss, bearb. v. W. Schuh, Zürich 1952) (abgekürzt: BW).

mik des eigentlich Tragischen oder Komischen fehlt also), ist „harmonisch“, postuliert dadurch die Musik: „Dieses ‚Märchen‘ hat Novalis eine *erzählte Oper* genannt und damit wunderbar bezeichnet.“

Das Opernhafte liegt demnach nicht im bloßen Vorhandensein der Musik – wie es der traditionelle Opernbegriff des „*dramma per musica*“ etwa meint – sondern tiefer: es ist das, was das Hinzutreten der Musik fordert und bedingt, was die Musik postuliert, der „Rückgang auf die Elementarität“.

Das harmonische Verhältnis der Elemente kann „phantastisch einfach“ (so etwa „*Ariadne*“. Tl. II) oder „bunt und vielgestaltig verwoben“ (etwa „*Frau ohne Schatten*“) sein; es existiert in der Sphäre des Traumes: die Bühne muß „der Traum der Träume“ sein, „oder aber sie ist ein hölzerner Pranger, auf dem das nackte Traumgebild des Dichters widerlich substituiert wird“ („*Die Bühne als Traumbild*“, P. II, 75 ff.).

Der Verwirklichung des Verhältnisses der Elemente in der Oper eignet der Charakter des *Festlichen*. (Dieser Wesenszug, von Hofmannsthal immer wieder betont, weist auf den zweiten Ansatzpunkt seiner Oper hin: den *Barock*, dem der Dichter auch sonst immer wieder verpflichtet ist.) „Alles ist in geheimnisvolle, aber niemals ängstigende Bezüge verstrickt“: das Ängstigende wäre als Störung des harmonischen Verhältnisses der Elemente dem Wesen der Oper zuwider. Die Verstrickung selbst ist tiefsinnig wie spielerisch. Ein so beschaffenes Werk – etwa Goethes „*Märchen*“, auch „*Wilhelm Meister*“, hier besonders die Exequien für Mignon – nennt Hofmannsthal eine „*innere Oper*“. Hier mögen „viele Zwecke scheinbar verfolgt, mannigfaltige Handlungen eingeleitet“ werden: „und doch dient alles *einem* letzten Ende, durch welche alle zugleich beglückt und erhöht werden.“ Von diesem Verhältnis der Oper zum Publikum wird noch zu sprechen sein. Weiter sagt Hofmannsthal: „Wäre es (Goethes „*Märchen*“) eine (wirkliche) Oper, es wäre leicht die vollkommenste aller Erfindungen, die jemals der Musik gedient haben: denn es ist naiv und bedeutungsvoll, lebendig und tief: es unterhält die Sinne, beschäftigt die Phantasie und bewegt das Gemüt: und wie in einem Glockenspiel klingt die Harmonie aller irdischen Wesen und Himmelskräfte an.“ Aber es ist noch keine eigentliche Oper, auch hier gilt, was von „*Der Zauberflöte* zweitem Teil“ (Goethe) gesagt wird: „Die Musik eines Mozart, eines Gluck, ja die eines Beethoven würde sich in diese von der reinsten und bescheidensten Poesie vorgegraben Bahnen mit herrlicher Feinheit ergossen haben – so wie es nun dasteht, gleicht es einem herrlichen Wasserwerk in einem alten Park, steinernen Schalen, Kaskadengebäuden, Zuläufen und Bassins von köstlicher Erfindung und Anordnung, denen die Fluten, die in ihnen hinströmen, von ihnen aufsteigen und gen Himmel stäuben

sollten, ausgeblieben sind. Es ist die Zurüstung zu einem Fest, das unvollkommen bleiben mußte, weil ein Element ausgeblieben ist, das gerufen war, das Höchste und Tiefste zu verbinden.“ Dasselbe vom Technischen her: „Es soll alles nur wie ein Drahtgestell sein, um die Musik gut und hübsch daran aufzuhängen“ (über „*Ariadne*“ an Strauss, BW 103).

Die Dichtung setzt also das gestaltende, formend-prägende Prinzip. Die Musik erfüllt dieses Gestaltete, macht es zur lebendigen Ganzheit. Erst in diesem untrennbaren Wechselverhältnis vollzieht das Kunstwerk seine Existenz.

Kommen wir zurück auf die Bedeutsamkeit des Festlichen. Über Goethes „*Faust*“ sagt Hofmannsthal: „So ist der erste Teil des ‚*Faust*‘, das Werk der Jugend, Tragödie; der zweite ist eine Kette von Festen und Feierlichkeiten, er ist voll Zeremoniell und Liturgie, er ist, als Ganzes genommen, das Fest aller Feste und, da er auf Schritt und Tritt die Musik postuliert, die Oper aller Opern.“ Hier ist eine höchste Ebene erreicht: mythisches Fest und Traum haben sich ins Religiöse (freilich in säkularisiertem Sinne) gesteigert. Damit ist der Existenzbereich der Oper abgegrenzt: vom Naturhaft-Elementaren über das Menschlich-Schicksalhafte reicht er bis zum Mythisch-Religiösen. Diese Weiten zu erfüllen bedarf es des Zusammengehens aller Künste. Die Oper stellt einen Kosmos (dieses Wort gebraucht der Dichter selbst wiederholt) dar, dessen Raum aus dem Wort gebildet wurde und dem die Dimension der Zeit durch den Klang gegeben ist. Die Nähe der Oper zu Hofmannsthals Fest- und Weltspielen ist offenbar.

Als Ganzes aber existiert dieser Kosmos in der Realität nur gegenüber dem Publikum, das er eigentlich in sich einbezieht und das ihm in Anerkennung seiner Ordnung erst die Dauer des Bestandes verleiht. In der Dauer des Bestandes aber ist dem Kunstwerk seine Wertdimension gegeben. „Ich habe in bezug auf diese gemeinsamen Werke einen sehr bestimmten Ehrgeiz, der sich darauf richtet, daß sie den dauernden Erfolg finden mögen, welcher allein das Zeichen dafür ist, daß ein Kunstwerk Gehalt hat.“ (BW. 277 f.)

Dauer aber ist nur dem Einmaligen, Besonderen gegeben: „Ich glaube, daß nur das Existenzberechtigung und Dauer hat, was ein Unikum, ein Werk besonderen Stils ist.“ Diese Einmaligkeit erhält der Kosmos des Opernkunstwerkes durch die jeweilige Beschaffenheit der in ihm verwirklichten Ordnung. Sie ist es, die sein So-Sein bestimmt. Ihm wird sie im Augenblick der Erschaffung gegeben, ja: Erschaffung und Ordnung sind identisch. Ordnung, das sind die Bezüge der je einzelnen zueinander und zum Ganzen; sie ist das künstlerische Gesetz, das hinter der jeweiligen Verwirklichung steht und nach dem diese sich vollzieht. In ihrer Verschiedenheit bestimmen die jeweiligen Ordnungen die Individualität der ihnen folgenden

Kunstwerke. Dieser Aufgabe ist sich Hofmannsthal voll bewußt, wenn er an Strauss schreibt (BW 111): „Meine Qualität als Textdichter ist vielleicht nicht schwer zu definieren . . . daß ich es auf Kontraste und über den Kontrasten auf die Harmonie anzulegen weiß.“

Wie nun diese Verwirklichung im einzelnen erfolgt, das kann hier nicht mehr aufgezeigt werden, sondern muß der Analyse der verschiedenen Opern vorbehalten bleiben, zu der eine Grundlegung hier zu geben versucht wurde. Dabei sollte stets bedacht werden, was Hofmannsthal in seinem „Ungeschrie-

benen Nachwort zum Rosenkavalier“ (P. III, 43 ff.) sagt: „Ein Werk ist ein Ganzes, und auch zweier Menschen Werk kann ein Ganzes werden. Vieles ist den Gleichzeitig=Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten. Fäden laufen hin und wider, verwandte Elemente laufen zusammen. Wer sondert, wird Unrecht tun. Wer eines heraushebt, vergißt, daß immer das Ganze entklingt. Die Musik soll nicht vom Text gerissen werden, das Wort nicht vom belebten Bild. Für die Bühne ist dies gemacht, nicht für das Buch oder für den einzelnen an seinem Klavier.“

Musiktheater in Finnland

FRIEDRICH EGE

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebte das junge finnische Kulturleben eine große Blütezeit. Diesem Aufschwung folgte auch die nationale finnische Tonkunst im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts, wobei die finnische Volksdichtung vielfach die Motive lieferte. Wie in den andern Künsten suchte man auch in der Musik von der alten Volkskunst auszugehen.

Die erste von einem Finnen zu einem finnischen Text komponierte Oper war die 1899 aufgeführte Oper „Pohjan neito“ (Die Jungfrau des Nordens) von Oskar Merikanto. Sie ist ganz lyrisch gehalten, wodurch die Urkraft der Volksdichtung, an die sie sich anschließt, etwas verblaßte. Einige Melodien dieser Oper sind jedoch geradezu zu Volksliedern geworden.

Die erste eigentliche Oper aus dem Stoffkreis der Kalevala, des finnischen Nationalepos, ist die im Jahre 1908 aufgeführte Oper „Aino“ von Erkki Melartin, eine Art Musikmysterium, wobei die Kalevala-Episode der Handlung mit einer Art symbolischen „ewigen Sehnsucht“ vereinigt wird, die in einer Sonnenverehrung zum Ausdruck kommt. Die Musik der Oper, die in der Behandlung der Leitmotive an Richard Wagner erinnert, trägt jedoch ausgesprochen finnischen Charakter. In den Melodien dieser Oper leuchten die tonalen Besonderheiten der finnischen Volksmusik auf; das farbenreich klingende Orchester wieder erinnert an Richard Strauss.

Der Motivkreis der tragischen und psychologisch interessanten Kullervo=Dichtung aus dem Kalevala wird immer wieder von den schaffenden Künstlern Finnlands gerne aufgegriffen. Der größte finnische Dichter, Aleksis Kivi (1834–72), hat ein Kullervo=Drama geschrieben, das Armas Launis zu einer wirkungsvollen Oper umformte, in der das tragische Wesen der Hauptperson mit starken Farben

ausgemalt wird, doch liegt das Schwergewicht des ganzen Werkes in der lyrisch gehaltenen Melodik, die oft volkstümlichen Charakter besitzt (die Oper wurde vor einigen Jahren vom Rundfunk in Monte Carlo mit großem künstlerischem Erfolg in französischer Sprache gesendet).

Die erste finnische komische Oper sind die „Sieben Brüder“ von Armas Launis (Textbuch nach dem gleichnamigen Roman von Aleksis Kivi, der auch in deutscher Sprache vorliegt). Hier hat der Komponist hinsichtlich der besonderen Eigenschaften der finnischen Sprache einen originellen rezitativen Stil geschaffen. Der ernsthafte Humor der „Sieben Brüder“ erreicht in dieser Oper seinen Höhepunkt in der Szene beim Küster, wenn die Brüder sich gemeinsam bemühen, die schwere Kunst des Lesens zu erlernen, sowie in der phantastischen Erzählung Simeonis, des einen der sieben Brüder, vom Teufel und dem Schuhlederturm.

Emil Kauppi hat eine Oper „Heideschuster“ (nach Aleksis Kivis unsterblicher Volkskomödie gleichen Namens, die auch auf Deutsch erschienen ist) komponiert, in der vor allem die musikalische Charakterisierung der Hauptperson Esko in ergötzlicher Weise durchgeführt wird: der junge Schuster geht auf die Freite, und als er auf den Bauernhof seiner Angebeteten kommt, feiert sie gerade die Hochzeit mit einem anderen.

Auch die gemeinsame Geschichte Finnlands und Schwedens hat die finnischen Opernkomponisten inspiriert. Nach dem berühmten klassischen Schauspiel „Daniel Hjort“ von J. Wecksell (1838 bis 1908) hat einer der führenden Komponisten Finnlands, Selim Palmgren (1878–1951), eine gleichnamige Oper komponiert, deren Handlung im Schloß von Turku/Abo am Ende des 16. Jahrhunderts spielt.

Vainö Raitio (1891–1945) kann man als den Impressionisten unter den finnischen Tonsetzern bezeichnen. Er hat mehrere Opern komponiert, die sich vor allem durch eine farbenprächtige, von tiefer Stimmungskraft erfüllten Orchestrierung auszeichnen. Seine stärksten Opern sind „Prinzessin Cäcilia“ (1936 uraufgeführt) und „Zwei Königinnen“ (1944 uraufgeführt), die sich sehr wohl für die ausländischen Opernbühnen eignen könnten.

Eine große oratorische, biblische Oper hat Ilmari Krohn in seiner „Sintflut“ komponiert. Der Komponist ist der bedeutendste finnische Musikwissenschaftler und Wagner-Forscher. In seinen Formanalysen der Wagnerschen Musikdramen zeigt Krohn nicht nur, daß die Behandlung der Motive bei Wagner symphonisch ist, sondern er beweist außerdem, daß Wagner auch im architektonischen Aufbau seiner Werke sich auf die Form- und Kontrastprinzipien der Symphonie stützt. (Unabhängig davon kam auch der deutsche Forscher Lorenz zum gleichen Resultat.) In seiner „Sintflut“ hat nun Krohn das wagnersche Prinzip angewandt. Auch das Libretto ist symphonisch in Akte und Szenen eingeteilt: jeder Akt bildet eine eigene Symphonie und drei Akte zusammen eine Symphonie-Gruppe.

Als finnische Nationaloper wird weithin Leevi Madetoja's „Pohjalaisia“ (1924) angesehen, die den größten Erfolg unter den finnischen Opern darstellt und zum Repertoire des Finnischen Opernhauses in Helsinki gehört, das in den letzten Jahren mit diesem Werk Gesamtgastspiele in die nordischen Länder gegeben hat. Das Textbuch ist nach dem gleichnamigen, vielgespielten Drama von Artturi Järviluoma (auch ins Deutsche übersetzt) verfaßt. Ende der zwanziger Jahre wurde die Oper auch teilweise in Kiel aufgeführt. Hier haben wir ohne Zweifel eine vortreffliche Schilderung des finnischen Volkscharakters. Der Komponist ist Österbottner und ein nachdenklich-grüblerischer Lyriker, der überzeugend und packend in der Musik das Charakteristische des finnischen Menschen zum Ausdruck bringt. Madetoja hat in dieser Oper Volkslieder und Volkstänze als Motive benutzt. Eine andere Oper Madetoja's ist „Juha“ (nach Juhani Aho's berühmter Erzählung, deutsch unter dem Titel „Schweres Blut“ erschienen). Der Komponist hat hier gerade dieses schwere Blut prachtvoll und dramatisch charakterisiert.

Unter den jüngeren finnischen Komponisten hat sich Tauno Pytkäinen (geb. 1918) der Oper gewidmet. Bisher hat er zwei Opern komponiert, die beide erfolgreich aufgeführt wurden: „Mare und ihr Sohn“ (1945) und „Simo Hurta“ aus der finnischen Geschichte des 18. Jahrhunderts (1949 aufgeführt), von denen besonders die erstere durch die dramatische und zugleich melodische Behandlung hervorzuheben ist. Bei seinem Bemühen, rundfunkgemäße Opern zu schaffen, ist ihm ein Treffer gelungen: seine halbstündige Rundfunk-Oper „Die Wolfsbraut“ (nach Aino Kallas' gleichnamiger Erzählung) ist ein hinreißendes, temperamentvolles, dramatisches künstlerisches Werk (Text auch in deutscher Sprache).

Wenn auch (noch) nicht Opernkomponist, so hat die große musikalische Begabung Finnlands, Einar Englund, eine ganze Reihe hervorragender, faszinierender Bühnenmusiken zu verschiedenen Schauspielen geschrieben, die sehr wohl die Möglichkeiten dieses Komponisten für die Oper aufzeigen. Jean Sibelius, der keine Oper komponiert hat, hat eine Reihe herrlicher Bühnenmusiken zu Schauspielen geschrieben, die nach wie vor in Konzerten aufgeführt werden: zu Maeterlincks „Pelléas et Mélisande“, Strindbergs „Schwanenweiß“, Shakespeares „Was ihr wollt“ und „Sturm“, Hofmannsthal's „Jedermann“ und anderen.

Die prominenteste moderne finnische Komponistenpersönlichkeit, Aarre Merikanto (1893–1958) — 1925 erhielt er den 1. Preis in dem vom Verlag B. Schott veranstalteten Internationalen Kompositionswettbewerb — hat eine hervorragende moderne Oper „Juha“ hinterlassen. Bisher wurde nur im Finnischen Rundfunk der 3. Akt mit größtem Erfolg gegeben. Hier liegt ohne Zweifel für die Opernbühnen außerhalb Finnlands ein wertvolles modernes Opernwerk vor.

Wie auf literarischem Gebiet müssen wir auch bei den finnischen Opern feststellen, daß ihr Charakter im allgemeinen schwer, ja düster ist; wem sich aber diese eigenartige Welt erschließt, der empfindet auch, daß selbst in dieser Düsterei eine strahlende Schönheit liegt. Es ist eben der Ausdruck der allgemeinen finnischen Situation, der Ausdruck des finnischen Menschen in seiner charakteristischen Umwelt, die ihn eben zu dem gemacht hat, was er ist und wie er sich gibt.

Vor fünf Jahren

1954 starben Wilhelm Furtwängler (30. 10. Baden-Baden), Clemens Krauß (16. 5. Mexiko-Stadt), Walter Braunfels (19. 3. Köln) und Hermann Wolfgang v. Waltershausen (13. 8. München).

Vor zehn Jahren

Am 8. September 1949 starb Richard Strauss in Garmisch, am 22. Mai Hans Pfitzner in Salzburg. Auf der Totenliste stehen ferner: die Komponisten Paul Höffer (31. 8. Berlin), Gerhard v. Kußler (21. 8. Niederwartha b. Dresden), Erwin Lendvai (31. 3. London), Karl Weigl (9. 8. New York), Fritz Müller-Rehrmann (2. 4. München), Fritz Brandt (29. 1. Düsseldorf), Vítězslav Novák (18. 7. Skuteč), Pierre de Bréville (24. 9. Paris), Henri Ribaud (11. 9. Paris), Riccardo Pick-Mangiagalli (8. 7. Mailand) und Edmund Eysler (4. 10. Wien), die Musikgelehrten Ernst Bücken (28. 7. Overath b. Köln), Richard Müller-Freienfels (12. 12. Weilburg) und Igor Gleboff (Pseudonym für Igor Assafieff; 27. 1. Moskau), die Mezzosopranistin Maria Cebotari (9. 6. Wien), die Geiger Edgar Wollgandt (25. 12. Halle) und Alexander Petschnikoff (3. 11. Buenos Aires), die Musikschriftsteller Ferdinand Pfohl (16. 12. Hamburg-Bergedorf) und August Weidemann (2. 11. Nordhausen).

In Salzburg wurde am 9. 8. 1949 Carl Orffs „Antigonae“ uraufgeführt, in St. Gallen am 2. März Heinrich Sutermeisters Oper „Die schwarze Spinne“.

Vor 15 Jahren

1944 starben Romain Rolland (30. 12. Vézelay), die Komponisten Leo Justinus Kauffmann (Straßburg), Siegfried Kallenberg (9. 2. München), Gustav Maczek (24. 12. Dresden), Riccardo Zandonai (12. 6. Pesaro), ferner der Geiger Carl Flesch (15. 11. Lausanne), der Musikforscher Arthur Prüfer (3. 6. Würzburg), der Sänger und Gesangsmeister Ludwig Heß (5. 2. Berlin) und die Oratoriensängerin Maria Philippi (16. 6. Zürich).

Vor 20 Jahren

1939 starben die Komponisten Franz Schmidt (11. 2. Perchtoldsdorf), Julius Bittner (10. 1. Wien), Josef Reiter (2. 6. Bayrisch-Gmain), Bruno Weigl (25. 9. Brünn), der Balladenmeister Emil Mattiesen (25. 9. Rostock), August Enna (3. 8. Kopenhagen) und Desiré Paques (20. 11. Besancourt); die Dirigenten Max Fiedler (1. 12. Stockholm) und Arthur Bodansky (23. 11. New York), die Musikgelehrten Alfred Lorenz (20. 11. München) und Waldo Selden Pratt (29. 7. Hartford, Conn.), der langjährige Herausgeber des Jahrbuchs Peters und Händel-Bibliograph Kurt Taut (19. 1. Leipzig), der Klavierpädagoge Robert Teichmüller (6. 5. Leipzig) und die Geigerin Hedwig Faßbaender (Starnberg).

Vor 25 Jahren

1934 starben die Komponisten Franz Schreker (21. 3. Berlin), Bernhard Sekles (15. 12. Frankfurt a. M.), Ed-

Das hessische Staatstheater, Kassel, im Bau. Links daneben sieht man das Ottoneum, den ältesten Theaterbau Deutschlands (erbaut 1604/05)



ward Elgar (23. 2. Worcester) und Frederick Delius (10. 6. Grez-sur-Loing), ferner der Geiger Henri Marteau (3. 10. Lichtenberg, Oberfr.), der Violinpädagoge Ottokar Sevcik (18. 1. Pisek), die Musikforscher Max Friedlaender (2. 5. Berlin) und Gaetano Cesari (21. 10. Brescia), der Pianist und Komponist Theodor Szántó (7. 1. Budapest), der katholische Kirchenmusiker Joseph Renner (17. 7. Regensburg), die Gesangsmeisterin und Schriftstellerin Monika Hunnius (30. 12. Riga), Alfred Heuß (9. 7. Gaschwitz b. Leipzig) und Ernst Ed. Taubert (14. 7. Berlin).

Vor 30 Jahren

1929 erschienen erstmals auf den deutschen Bühnen: „Neues vom Tage“ von Paul Hindemith (UA 8. 6. Berlin), „Maschinist Hopkins“ von Max Brand (Duisburg), „Antigone“ von Arthur Honegger-Cocteau (deutsche EA in Essen) und „Der arme Matrose“ von Darius Milhaud (deutsche EA 29. 11. Berlin), ferner die Operetten „Das Land des Lächelns“ von Lehár (10. 2. Wien) und „Ihre Hoheit die Tänzerin“ von Walter W. Goetze (8. 5. Stettin).

Es starben die Komponisten Anton Beer-Walbrunn (22. 3. München), Otto Taubmann (5. 7. Berlin), Fritz Klopfer (15. 2. Hausstein/Bayer. Wald; geb. 29. 7. 1889 in Augsburg), André Messager (24. 2. Paris; Operetten; Dirigent der UA von Debussys „Pelléas und Melisande“), Antonio Smareglia (15. 4. Grado) und Knud Algot Hakonsson (Göteborg), ferner die Sängerin Lilli Lehmann (17. 5. Berlin), der Gesangsmeister Franz v. Milde (München), die Klavierpädagogin Elisabeth Caland (26. 1. Berlin), der Musikforscher August Halm (1. 2. Saalfeld), die Musikschriftsteller Max Chop (20. 12. Berlin), Adolf Weißmann (23. 4. Haifa) und Edouard Schuré (8. 4. Paris) und der Dichter Hugo v. Hofmannsthal (15. 7. Rodaun).

Vor 40 Jahren

1919 übernahm Richard Strauss die Leitung der Wiener Staatsoper, Felix v. Weingartner die der Wiener Volksoper, Max v. Schillings wurde Chef der Berliner Staatsoper. In Wien fand am 10. 10. unter der Leitung von Franz Schalk die Uraufführung der „Frau ohne Schatten“ statt, in Rom am 19. 1. die italienische Erstaufführung des „Trittico“ (Der Mantel — Schwester Angelica — Gianni Schicchi) von Puccini (UA 1918 New York), in Berlin (5. 4.) die Uraufführung von Eduard Künnekes Singspiel „Das Dorf ohne Glocke“. In Montecatini starb (9. 8.) Ruggiero Leoncavallo, in Cederhurst (New York) der amerikanische Komponist Horatio W. Parker (18. 12.), in Brecknock (Wales) die Koloratursopranistin Adelina Patti (27. 9.), in Leipzig (10. 7.) Hugo Riemann, in Konstantinopel der Akustiker Paul v. Janko (17. 3.; Erfinder einer chromatischen Terrassen-Klaviatur), in Dresden der Verfasser des Lexikons der deutschen Konzertliteratur Theodor Müller-Reuter (11. 8.).

Geboren wurden 1919: die Geigerin Guila Bustabo (Manitowoc/Wisconsin) und die Sopranistin Irmgard Seefried (9. 10. Königstried/Schwaben).

Vor 50 Jahren

Uraufführungen 1909: „Elektra“ von Richard Strauss (25. 1. Dresden unter E. v. Schuch), „Susannens Geheimnis“ von Ermanno Wolf-Ferrari (4. 12. München), „Der Graf von Luxemburg“ von Franz Lehár (12. 11.

Wien), „Brüderlein fein“ von Leo Fall (1. 12. Wien). Arnold Schönberg schrieb die Drei Klavierstücke op. 11 und die Gesänge nach Stefan George op. 15. Hans Breuer veröffentlichte den „Zupfgeigenhansl“.

Geboren wurden vor 50 Jahren: die Komponisten Harald Genzmer (9. 2. Blumental b. Bremen), Erwin Dressel (10. 6. Berlin), Arthur Grenz (17. 4. Bremen), Heinz Röttger (6. 1. Herford), Alfred Uhl (5. 6. Wien), Hans Vogt (3. 3. Basel) und Hans Carste (5. 9. Frankenthal); der Dirigent Georg Ludwig Jochum (10. 12. Babenhausen), der Geiger Heinz Stanske (Berlin), der Violoncellist Hermann v. Beckerath (26. 9. Hamburg), der Oboist Hermann Töttcher (16. 12. Hannover), der Organist und Chorleiter Michael Schneider (4. 3. Weimar), die Musikwissenschaftler Hans-Heinz Dräger (6. 12. Stralsund) und William Th. Marroco (5. 12. West-New York).

Vor 60 Jahren

1899 starben Johann Strauß d. J. (3. 6. Wien) und Karl Millöcker (31. 12. Baden b. Wien), ferner der französische Komponist Ernest Chausson (10. 6. Limay), der Pianist und Klavierkomponist Charles Alkan (29. 3. Paris), der Komponist und Dirigent des Berliner Domchors Albert Becker (15. 1. Berlin; Großvater von Günther Raphael), der Dirigent Charles Lamoureux (21. 12. Paris; Begründer der seinen Namen tragenden Konzerte, Leiter der französischen Erstaufführungen von „Lohengrin“ 1887 und „Tristan“ 1899), der Bariton Fedor v. Milde (10. 12.; erster Telramund), der als Bearbeiter von Opern Händels, Glucks und Schuberts bekanntgewordene österreichische Opernkapellmeister Johann Nep. Fuchs (5. 10. Vöslau b. Wien), der Musikästhetiker Friedrich v. Hausegger (23. 2. Graz) und der Neu-Herausgeber der Musici Scriptores Graeci (1895) Karl v. Jan (4. 9. Adelboden/Schweiz).

Geboren wurden die Komponisten Francis Poulenc (7. 1. Paris), Georges Auric (15. 2. Lodève), Jón Leifs (1. 5. Sólheimar/Island), Randall Thompson (21. 4. New York), Yngve Karl Sköld (29. 4. Vallby/Schweden), Carlos Chavez (13. 6. in Mexiko), Pjotr Iljitsch Tschaiowski (in Zürich; Bulgare), Walter Müller v. Kulm (31. 8. Kulm/Aargau), Grete v. Zieritz (10. 3. Wien) und Otto Reinhold (3. 7. Thum/Erzgeb.), ferner die Musikgelehrten Karl Geiringer (26. 4. Wien), Rudolf Gerber (15. 4. Flehingen/Baden), Friedrich Graupner (1. 12. Gesing/Sa.), Konrad Ameln (6. 7. Neuß), Kurt Stephenson (30. 8. Hamburg), Ernst Rohloff (17. 4. Graudenz; auch Organist), Ugo Sesini (19. 1. Trapani), Benedikt Szabolcsi (2. 8. Budapest), Gustav Reese (29. 11. New York), der Pädagoge Eberhard Preußner (22. 5. Stolp), der Musikerzieher Paul Friedrich Scherber (21. 3. Würzburg), der Fachschriftsteller für Chorwesen Franz Jos. Ewens (17. 2. Köln-Mülheim), der Dirigent Hans Swarowsky (16. 9. Budapest), der Musikschriftsteller Reinhold Scharnke (26. 5. Berlin), der bulgarische Geiger und Musikforscher Peter Panoff (23. 8., Russe; gest. 1953), der Pianist Robert Casadesu (7. 4. Paris) und der Verleger Hans C. Sikorski (30. 9. Posen).

Vor 65 Jahren

1894 wurden geboren: die Komponisten Wolfgang Jacob (25. 10. Bergen/Rügen), Paul Dessau (19. 12. Hamburg), Paul Winter (29. 1. Neuburg/Donau), Gerhart v. Westerman (18. 9. Riga), Alexander Spitz-

müller-Harmersbach (22. 2. Wien), Herbert Windt (15. 9. Senftenberg), Erwin Schulhoff (8. 6. Prag), Issay Dobrowen (27. 2. Nischni-Nowgorod), Walter Piston (20. 1. Rockland/Maine) und der Schriftsteller und Komponist Frank Wohlfarth (15. 4. Bremen), ferner die Dirigenten Karl Böhm (28. 8. Graz), Hugo Balzer (17. 4. Duisburg), Heinz Bongartz (31. 7. Krefeld), und Philipp Wüst (3. 5. Öppau), der Organist und Chorleiter Adolf Wieber (14. 8. Garbenheim b. Wetzlar), die Sängerin Elisabeth Rethberg (21. 9. Schwarzenberg/Erzgeb.) und die Musikgelehrten Hans Engel (20. 12. Kairo), Gustav Becking (4. 3. Bremen) und Anna Gertrud Huber (4. 3. Zürich) sowie der Orgelfachschriftsteller und Komponist Rudolf Sonner (24. 5. Freiburg i. Br.).

Vor 70 Jahren

Geboren wurden: die Musikforscher Paul Mies (22. 10. Köln), Wilibald Gurlitt (1. 3. Dresden), Hans Joachim Moser (25. 5. Berlin), Paul Nettle (10. 1. Hohenelbe), Alfred Orel (3. 7. Wien), Reinhold Zimmermann (11. 8. Stuttgart), Wilhelm Merian (18. 9. Basel; gest. 1952) und Toivo Haapanen (15. 5. in Finnland), der Organist und Dresdener Kreuz-Kantor (seit 1930) Rudolf Mauersberger (29. 1. Mauersberg/Erzgeb.), der Pianist, Chorleiter und Klavierfachschriftsteller Hugo Sočnik (7. 1. Berlin), der Dirigent Adrian Boult (3. 4. Chester), der Pianist Michael Raucheisen (10. 2. Rain/Lech), der Geiger und Komponist Efreim Zimbalist (7. 5. Rostow), der Organist Hans Luedtke (19. 8. Mittelwalde/Schlesien; mit Walkker Erfinder der Oskalyd-Organ), ferner der Komponist Georg Böttcher (30. 4. Frankfurt/Main).

Vor 75 Jahren

Uraufführungen 1884: „Manon“ von Massenet (19. 1. Paris), „Sakuntala“ von Felix v. Weingartner, „Der Trompeter von Säckingen“ von Viktor Neßler (Leipzig), f-Moll-Sinfonie von Richard Strauss (13. 12. New York unter Theodor Thomas); in Leipzig wurde das Neue Gewandhaus eröffnet.

Es wurden geboren: der Pianist Wilhelm Backhaus (26. 3. Leipzig), der Musikforscher Georg Schüne-mann (13. 3. Berlin; gest. 1945), der Verleger Gustav Bosse (4. 2. Vienenburg; gest. 1943), der Schulmusiker und Historiker Bernhard Engelke (2. 9. Braunschweig; gest. 1950), der Musikschriftsteller Oskar Lang (11. 10. Memmingen; gest. 1950), der Stimmbildner Herbert Meißner (23. 2. Wurzen/Sa.), der Schriftsteller Richard Benz (12. 6. Reichenbach i. V.) und der Klavierpädagog Heintz Schüngeler (21. 2. Brachelen b. Aachen; gest. 1949 in Fredeburg/Sauerland). In Prag starb Friedrich Smetana (12. 5.), in Wiesbaden der bedeutende Essayist Louis Ehlert (4. 1.), in Mannheim der Geiger (Begründer des Florentiner Streichquartetts) Jean Becker (10. 10.), in Berlin der Gesangsmeister Friedrich Schmitt (17. 1.; 1864 von Wagner nach München berufen).

Vor 80 Jahren

1879 wurden geboren: die Komponisten Joseph Haas (19. 3. Maihingen), Julius Weismann (26. 12. Freiburg; gest. 1950), Richard Trunk (10. 2. Taubertischsheim), Justus Hermann Wetzel (11. 3. Kyritz), Cyrill Scott (7. 9. Oxtou/England), Nikolaus Medtner (24. 12., Moskau; Deutschrusse), Ottorino Respighi (9. 7. Bologna; gest. 1936), ferner die Dirigenten Thomas

Beecham (29. 4. St. Helens/Lancashire), Gustav Brecher (5. 2. bei Teplitz), Rudolf Krasselt (1. 1. Baden-Baden; gest. 1954) und Philippe Gaubert (4. 7. Cahors; gest. 1941; auch Komponist), der Geiger und Quartettprimarius Karl Klingler (7. 12. Straßburg), der Violoncellist Paul Grümmer (26. 2. Gera; seit 1913 im Buschquartett), der schwedische Pianist, Dirigent und Komponist Adolf Wiklund (5. 6. Langserud), die Musikforscher Otto Ursprung (16. 1. Günzelhofen), Fritz Stein (17. 12. Gerlachsheim/Baden), Tobias Norlind (6. 5. Vällinge/Schweden) und René Dumesnil (19. 6. Rouen) und der (seit 1923 als Herausgeber der Wiener Musikzeitschrift „Anbruch“ verdiente) Schriftsteller Paul Stefan (25. 11. Brünn; gest. 1943 in New York).

Es starben der romantische Klavier- und Liederkomponist Adolf Jensen (23. 1. Baden-Baden), der Violoncellist Friedrich August Kummer (22. 8. Dresden) und der Thomaskantor (1868–1879) und Theoretiker Ernst Friedrich Richter (9. 4. Leipzig).

In Moskau fand am 29. 3. 1879 die Uraufführung von Tschaikowskys „Eugen Onegin“ statt; Edward Grieg trat in Leipzig mit seinem Klavierkonzert a-Moll hervor; Joseph Joachim brachte ebenda (1. 1.) das Violinkonzert von Brahms zur Uraufführung. Im gleichen Jahr erschienen auch die Motetten op. 74 und die Klavierstücke op. 76 von Brahms. Sir George Grove veröffentlichte den 1. Band seines „Dictionary of Music and Musicians“. Neue Wiener Operetten des Jahres: „Boccaccio“ von Suppé (UA 1. 2.) und „Gräfin Dubarry“ von Millöcker (UA 31. 10.).

Vor 85 Jahren (1874) wurden geboren Arnold Schönberg (13. 9. Wien), Heinrich Kaspar Schmid (11. 9. Landau/Isar), Franz Schmidt (22. 12. Preßburg), Theodor Streicher (7. 6. Wien), Serge Alexander Kusewitsky (26. 7. Twer/Moskau), Charles Ives (20. 10. Danbury/Connecticut), die Musikforscher Robert Lach (29. 1. Wien) und P. Dominikus Johnner (1. 12. Waldsee/Wttbg.) und der um die Münchener Bach-Pflege hochverdiente Gambist Christian Döbereiner (2. 4. Wunsiedel).

Uraufführungen 1874: „Boris Godunoff“ von Musorgsky (24. 1. Petersburg), „Die Fledermaus“ von Johann Strauß (5. 4. Wien), „Der Widerspenstigen Zähmung“ von Hermann Goetz (11. 10. Mannheim), „Zwei Witwen“ von Smetana (28. 3. Prag), „Giroflé-Girofla“ von Lecocq (Paris). In Mainz starb am 26. 10. Peter Cornelius.

Vor 90 Jahren (1869) starben Hector Berlioz (8. 3. Paris) und Karl Loewe (20. 4. Kiel). Geboren wurden Hans Pfitzner (5. 5. Moskau), Albert Roussel (5. 4. Tourcoing) und Siegfried Wagner (6. 6. Triebtschen), die Musikforscher Johannes Wolf (17. 4. Berlin) und André Pirro (12. 2. St. Dizier), der Lautensänger Robert Kothe (6. 2. Straubing) und der Geiger Willy Burmester (16. 3. Hamburg). In Berlin wurde die Kgl. Hochschule für Musik unter Joseph Joachim eröffnet. In München wurde — gegen Wagners Willen — „Das Rheingold“ uraufgeführt (22. 9.).

Vor 100 Jahren

Richard Wagner vollendete in Luzern die Partitur von „Tristan und Isolde“. Uraufführungen 1859: „Margarethe“ von Gounod (19. 3. Paris), „Ein Maskenball“ von Verdi (17. 2. Rom), 1. Klavierkonzert (d-Moll) von Brahms (Hannover). In New York de-

bütierte Adelina Patti als Lucia di Lammermoor. In Petersburg wurde die Russische Musik-Gesellschaft gegründet. In London: Händel-Zentenar-Feier unter Mitwirkung von 460 Instrumentalisten und 2700 Sängern. In Kassel starb (22. 10.) Ludwig Spohr.

Vor 125 Jahren

1834 wurden geboren Alexander Borodin (12. 11. Petersburg) und der schon im Alter von 24 Jahren verstorbene, aus Liszts Schule hervorgegangene Komponist Julius Reubke (23. 3. Hausneindorf b. Quedlinburg). In Jarcy bei Paris starb François-Adrien Boieldieu (8. 10.). Schumann gründete die Neue Zeitschrift für Musik. Richard Wagner wurde Kapellmeister in Magdeburg und vollendete seine Oper „Die Feen“ (1. 1.); Berlioz erlebte die erste Aufführung seines „Harold in Italien“ (23. 11. Paris); Loewe trat mit dem Oratorium „Die eherne Schlange“ hervor; in Wien war die Uraufführung von Konradin Kreutzers „Nacht-lager in Granada“ (13. 1.). Carl v. Winterfeldt veröffentlichte das Werk „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“.

Vor 150 Jahren

Am 31. Mai 1809 starb Joseph Haydn in Wien. In Hamburg wurde am 3. 2. Felix Mendelssohn-Bartholdy geboren. In Wien starb der Komponist und Theoretiker Johann Georg Albrechtsberger (7. 3.), in Bordeaux (31. 12.) der als Sinfoniker bemerkenswerte Stamitz-Schüler Franz Beck, in Paris (27. 11.) der Opernmeister Nicolas Dalayrac. Geboren wurden 1809 ferner der Weberforscher Friedrich Wilhelm Jähns (2. 1. Berlin) und der als Verfasser von Variationen für Koloratursopran und Flöte, die man in vielen Aufführungen des „Barbier von Sevilla“ als Einlage hören kann, bekannt gewordene Kapellmeister Heinrich Proch (22. 7. Böhmisches-Leipa).

Beethoven schrieb (bzw. vollendete) 1809 das Es-Dur-Klavierkonzert, die Klaviersonaten op. 78, op. 79 und op. 81a, das Streichquartett op. 74 und die g-Moll-Fantasie op. 77. Karl Friedrich Zelter gründete die Berliner Liedertafel und wurde Professor an der Akademie der Künste. Neue Opern des Jahres: „Die Schweizerfamilie“ von Joseph Weigl (Wien) und „Fernando Cortez“ von Spontini (Paris).

Vor 160 Jahren — 1799 — fand die erste öffentliche Aufführung von Haydns „Schöpfung“ in Wien statt. Beethovens Sonate pathétique erschien im Druck (komp. 1797). In Neuhoß/Böhmen starb der Singspielkomponist Karl Ditters v. Dittersdorf (24. 10.).

Vor 170 Jahren — 1789 — schrieb Mozart sein Klarinettenquintett und bearbeitete Händels „Messias“; Johann Adam Hiller wurde Thomaskantor (bis 1804); in Schnait bei Schorndorf/Würtbg. wurde Friedrich Silcher geboren (27. 6.).

Vor 175 Jahren

1784 ist das Todesjahr von Wilhelm Friedemann Bach (1. 7. Berlin) und Padre Martini (3. 8. Bologna). Geboren wurden Ludwig Spohr (5. 8. Braunschweig), die Musikforscher Carl v. Winterfeldt (28. 1. Berlin) und François Castil-Blaze (1. 2. Cavaillon), des (aus der Lebensgeschichte C. M. v. Webers bekannten) Dresdner Hofkapellmeisters Francesco Morlacchi (14. 6. Perugia) und des (gleichfalls, allerdings freundschaftlich, mit

Weber verbundenen) Münchener Klarinettenisten Heinrich Joseph Bärmann (14. 2. Potsdam). Im gleichen Jahr eröffnete J. Fr. Reichardt in Berlin die „Concerts spirituels“, veröffentlichte C. Ph. Bach die vierstimmigen Choräle von J. S. Bach, Fürstabt Gerbert ließ sein dreibändiges Werk „Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum“ erscheinen. Mozart schrieb u. a. die c-Moll-Sonate KV. 457 und das B-Dur-(Jagd-) Quartett KV. 458. In Paris: Uraufführung der Oper „Richard Löwenherz“ von Grétry.

Vor 180 Jahren — 1779 — wurde in Paris Glucks „Iphigenie auf Tauris“ uraufgeführt (18. 5.).

Vor 200 Jahren

Am 14. April 1759 starb Georg Friedrich Händel in London. Joseph Haydn schrieb seine erste Sinfonie. Geboren wurden der Opern- und Singspielkomponist Wenzel Müller (26. 9. Tünnau/Mähren), die blinde Pianistin und Komponistin Maria Theres v. Paradis (15. 5. Wien) und der französische Musikgelehrte Guillaume Villoteau (6. 9. Bellême/Orne).

Vor 250 Jahren

1709 wurden geboren: der Geiger und Komponist Franz Benda (Alt-Benatek/Böhmen), der Opernkomponist und Mitbegründer des französischen Singspiels Egidio Romoaldo Duni (9. 2. Matera/Neapel), der Mannheimer Sinfoniker und Kirchenmusikkomponist Franz Xaver Richter (1. 12. Holleschau/Mähren), der Musiktheoretiker Joseph Riepel (getauft 23. 1. Horschlag/Ob.-Ö.) und der Clavichordbauer (Schüler G. Silbermanns) Christian Ernst Friederici (Meerane/Sa.). Es starben der Geiger und Komponist Giuseppe Torelli (8. 2. Bologna) und der Suitenmeister Jakob Scheffelhut (2. 7. Augsburg). Torellis Concerti grossi op. 8 erschienen in diesem seinem Todesjahr. Bartolomeo Cristofori baute in Florenz die ersten Hammerklaviere. Händel schrieb für Florenz die Oper „Agripina“.

Vor 300 Jahren

1659 ist das Geburtsjahr von Henry Purcell (geb. in Westminster) und Francesco Antonio Pistocchi (Palermo), dem Begründer der Bologneser Gesangsschule (ca. 1700). In Issy bei Paris erlebte die erste französische Oper, Robert Camberts „Pastorale“, ihre Uraufführung.

Vor 350 Jahren — 1609 — wurde Heinrich Schütz Schüler Giovanni Gabrielis in Venedig. Jacopo Peri veröffentlichte seine Kantaten „Varie musiche“ (mit Generalbaß).

Vor 375 Jahren — 1584 — ging Hans Leo Haßler als Schüler zu Andrea Gabrieli nach Venedig. Palestrina schrieb seine Hohelied-Motetten. In Kleineichstedt bei Querfurt wurde der Chorliedermeister Daniel Friederici geboren, der von 1617 bis zu seinem Tode (1638) als führender Kirchenkapellmeister in Rostock wirkte. Vor 400 Jahren — 1559 — kam in Trostberg (Oberbayern) Adam Gumpelzhaimer zur Welt.

Vor 500 Jahren

Am 25. Januar 1459 wurde zu Radstadt (Salzburg) Paul Hofhaimer geboren.

DAS MUSIKLEBEN

Beispielsweise neue Vokalmusik

ERNST THOMAS

Henze, Dallapiccola, Zimmermann an den Sendern Hamburg und Köln

Neue Musik, Zwölftonmusik, atonale, serielle, elektronische Musik sind schneller zu Schlagworten und Sammelbegriffen geworden und haben sich flinker als Menetekel in den Köpfen der sonst gar nicht so flinken, sich sonderbar konstant erhaltenden und verhaltenden Musikbourgeoisie festgesetzt, als besonnene Komponisten und Musiker, unter den ersten bereits Arnold Schönberg, vor Verallgemeinerung, Mißverständnis und falscher Anwendung warnen konnten. Mit Sammelbegriffen läßt sich leichter operieren, gegen sie verführerischer polemisieren, und die musikalischen Dunkelmänner unserer Zeit — wie zu allen Zeiten meist (auch) komponierende Ehrgeizlinge, denen keine Morgenröte, allenfalls ein Abendrot beschieden war — schlagen daraus ihr falsches Kapital. Mag sein, daß diese Begriffsbildungen dadurch begünstigt wurden, daß sich im Sog einzelner kompositorischer Strömungen Klischees herausbildeten, nach denen nicht immer nur die zweitrangigen Begabungen verfuhrten. Zeitweise ergab das sogar eine Überproduktion, vielleicht aus blindem Eifer des Erprobens neuer handwerklicher Prinzipien, aber sie dürfte schon wieder am Verebben sein, und zwar viel geschwinder, als es von besagten Dunkelmännern bemerkt wird oder ihnen gar lieb sein kann, da sie ihre Haßgesänge noch an den Mann bringen möchten. Was sich immer deutlicher abzeichnet, ist ein gar nicht ärmliches, sondern farben- und nuancenreiches Bild differenzierter Persönlichkeiten, und die Rundfunkanstalten, deren Musikabteilungen ihre Programme moderner Musik so bedachtsam, weil harter Kritik ausgesetzt, und weiß Gott nicht aus propagandistischen Erwägungen entwerfen, können nichts Besseres tun, als dieses Bild so kraftvoll wie irgendmöglich und immer wieder nachzuzeichnen.

Beispielsweise ist dies an neuer Vokalmusik geschehen. Drei Werke dieser Gattung sind in Sendereihen Neuer Musik dargeboten worden. Der Norddeutsche Rundfunk in Hamburg brachte die Uraufführung der von ihm in Auftrag gegebenen „Kammermusik 1958“ von Hans Werner Henze, Kammermusik für Tenor, Gitarre, Klarinette, Horn, Fagott und Streichquintett über Hölderlins Fragment „In lieblicher Bläue“, wie des Komponisten auf die Ästhetik des Werkes hindeutende Titulierung lautet. Henze will mehr als Vertonung im konventionellen Sinn; die Musik soll nicht nur Hölderlins späte, in vagen Empfindungen schweifenden, wie zum blitzenden Gedanken durchdringenden Textzeilen interpretieren, sondern sich gleichzeitig „der Dichtung wie eines konzertierenden Interpreten bedienen“: Streben nach einer Integration, dem das Verhältnis von Wort und Ton in der jüngsten Musik ständig von neuem unterworfen wird. Henze geht nun

freilich nicht den Weg der seriellen Methode; er sucht nicht etwa wie sein Altersgenosse, der Franzose Pierre Boulez, Wortstrukturen (gleich Dichtung) und Tonstrukturen (gleich Musik) zur Deckung zu bringen, sondern er vertraut dem frei gefundenen und dann — analog der Dichtung — kontrapunktisch und klanglich ausgearbeiteten Gedanken. Dieser offenbart sich zunächst in einer sehr einfachen, vorwiegend diatonischen, melodischer Molltonalität genähten Form, und Henze präsentiert ihn durch ein Instrument entsprechender Technik, eine Gitarre, der innerhalb des zwölfsätzigen Werkes drei Tientos — spanische Ricer-carformen — überlassen sind. Vom Gitarrenpart aus, den der junge Julian Bream verblüffend meistert, ist man versucht, mediterrane Kreise zu beschwören: vom Hellenismus Hölderlins zum Cante Jondo Alt-Spaniens. Die Klangfarben der anderen Instrumente, kongruent der textlichen Verdichtung zu Tuttimischungen gesteigert, in den Vokalsätzen von der melodisch geführten Tenorstimme überstrahlt, poetisieren diese Musik in einer Weise, die man typisch deutsch empfindet, doch keineswegs romantisch zu nennen braucht. Das etwa dreiviertelstündige Werk dürfte die sublimste Partitur sein, die Henze in letzter Zeit vollendet hat, vielleicht das wesentliche Zwischenglied zwischen der Oper „König Hirsch“ und der nun im Entstehen begriffenen Vertonung von Kleists „Prinz von Homburg“. (Großartige Wiedergabe unter Leitung des Komponisten mit Peter Pears in der Tenorpartie, dem Hamann-Quartett und Instrumentalsolisten des Norddeutschen Rundfunks.)

Köln führte zum ersten Male in Deutschland Luigi Dallapiccolas „Concerto per la notte di natale dell'anno 1956“ für Sopran und Kammerorchester auf: Musik zur Weihnacht, in der drei Instrumental- und zwei Vokalsätze nach Worten aus den Lauden des Jacopone da Todi miteinander abwechseln, konzipiert unter dem Aspekt eines drohenden dritten Weltkrieges. Der 54jährige Dallapiccola gehört zur zweiten Generation der neuen italienischen Musik, die es sich leisten konnte, zur reinen Kantabilität zurückzukehren, nachdem ihre unmittelbaren Vorläufer Malipiero und Casella über den Weg einer erneuerten Instrumentalmusik der Bann der seicht und schal gewordenen italienischen Gesangs- und Operntradition gebrochen hatten. Seit 1943 wendet Dallapiccola in allen seinen Werken die Zwölfton-Kompositionstechnik an; wie er dabei keineswegs seinen Hang zum kantablen Ausdruck verleugnet, sondern — groß als Vokalkomponist — das Vokale sozusagen zurück auf das Instrumentale projiziert, ist das persönliche Moment seiner Ton-sprache. Die orchestralen Sätze — Prologo, Intermezzo, Epilogo — sind in der transparenten Behand-

lung der Instrumente ebenso Ausdruck einer hellen, weltoffenen Frömmigkeit wie die sich hymnisch aufschwingende Gesangsstimme.

Henze und Dallapiccola — so verschieden ihre Persönlichkeiten, so verschieden ihre Verfahrensweisen beide in ihrer Individualität bestätigt durch den großen öffentlichen Erfolg ihrer Werke. Soll man darum gleich von Wegen oder Richtungen der Neuen Musik sprechen? Es wären zumindest gefahrvolle Wege. Mit Henze kann man darüber streiten, ob Material in solch elementarer Form exponiert werden kann wie in den Gitarresoli seiner Kammermusik, selbst wenn eine faszinierende kompositorische Phantasie mehr noch als die erforderliche Kompensation schafft. Und zu des Zwölftonkomponisten Dallapiccola dogmatischerem Vorgehen hat eine weitere Uraufführung ein erhellen- des Exempel geboten: Bernd Alois Zimmermanns Solokantate für Sopran und siebzehn Instrumente „*Omnia tempus habent!*“ nach Texten der Vulgata. Hier ringt ein Komponist, dem nicht die Gaben kan- tablen Ausdrucks so selbstverständlich zugewachsen ist, mit dem nach der seriellen Kompositionsweise vorherzubestimmenden Tonmaterial — und mit einem monumentalen Stoff. Die musikalische Exegese, die hier erstrebt wird, folgt dem Textwort in einer Art symbolischer Deklamation: ekstatisch-versteinert könnte man sagen, wie schwärmerisch bei Henze, hymnisch bei Dallapiccola. (Eva Maria Rogner, deren

Intonationssicherheit schon auf den Aix-er Festspielen zu rühmen war, sang Dallapiccolas und Zimmermanns Werke mit glasklarem Sopran, der vielleicht nur darum bisweilen so scharf wirkte, weil der Solist und Orchester des Westdeutschen Rundfunks souverän führende Hans Rosbaud mehr auf rhythmische Präzision als dynamische Elastizität bedacht schien.)

Auf dem Hamburger Programm standen noch — gespielt vom Parrenin-Quartett — Alban Bergs „*Lyrische Suite*“, treffende Konfrontation mit Henze, und das einsätzig-ge Zweite Streichquartett Albert Brüns, das von dem Straßburger Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in guter Erinnerung war. Köln hatte außer den beiden Vokalwerken eine weitere Henze-Uraufführung vorbereitet: „*Drei Dithyramben*“ für Kammerorchester, Instrumentalsätze in traditionellen Formen, ebenfalls nichtserielle Musik, mit Henzes Klangsinn am klassischen Instrumentarium entwickelt, geschrieben zur Erinnerung an den Musikverleger Willy Strecker, dem der Komponist viel an Förderung zu danken hat; sodann die deutsche Erst- aufführung von Darius Milhauds zweitem Bratschen- konzert (mit William Primrose als Solisten), gefällige, aber nicht unbedingt bratscheneigene Konzertantik, schließlich Wolfgang Fortners „*Impromptus für Orche- ster*“, die ob einer brillanten Wiedergabe einen weit konziseren Eindruck hinterließen als bei der Donau- eschinger Uraufführung.

»Salome« in Paris

ANTOINE GOLÉA

Nach mehr als 25 Jahren hat die Pariser Oper Richard Straussens „*Salome*“ wieder in ihren Spielplan aufgenommen. Seit Kriegsende hatte man das Werk dort allerdings einmal wieder hören können, jedoch ge- legentlich eines Gastspiels der Wiener Oper; Inge Borkh sang die Titelpartie. Nun hat man wieder eine französische „*Salome*“, allerdings nicht die, die Strauss ursprünglich vorgesehen hat, und die den nicht geringen Vorteil aufweist, das von Oscar Wilde bekanntlich in französischer Sprache geschriebene Drama als Textbuch beizubehalten. Strauss hat zu diesem Zweck in den Gesangspartien seines Werkes die nötigen rhythmischen Änderungen vorgenommen. (An der Pariser Oper bevorzugte man seither eine Rückübersetzung des deutschen Buches ins Französische, was um so befremdender anmutet, als man die rhythmischen Verschiebungen dabei auch nicht vermeiden kann, mit dem Nachteil, daß sie in diesem Falle nicht von Strauss selbst stammen.)

Strauss hat 1932 sein Werk selbst an der Pariser Oper dirigiert. Der Regisseur der jetzigen Wiederaufnahme, José Beckmans, sang damals die Partie des Jochanaan. Er erzählte mir, wie alle Sänger durch die sehr dis- krete Stabführung des Komponisten angenehm über- rascht gewesen waren; plötzlich brauchte kein ein- ziger mehr zu brüllen, um gehört zu werden! Bekanntlich betrachten ja die meisten „*Salome*“- Dirigenten diese Oper als ein „*Kapellmeisterstück*“ und lassen das Orchester in einer Weise los, der die wenigsten Sänger, und diese nur auf Kosten der Gesundheit ihrer Stimme, gewachsen sind.

Nun, André Cluytens, der Dirigent der jetzigen Auf- führung, kann gewiß Opern mit großem Orchester- aufwand so dirigieren, daß die Sänger dabei nicht ertrinken, er hat es auch in Deutschland, und beson- ders in Bayreuth, bewiesen. Nur vergißt er manchmal, daß es an der Pariser Oper keinen Orchesterdeckel gibt und außerdem der Orchesterraum hier eine außergewöhnliche Breite hat, was den Menschen auf der Bühne ihre Aufgabe gewiß nicht erleichtert. Leider sind die eingesessenen Mitglieder des Hauses nur zu gut auf diesen außergewöhnlichen Orchesterraum „eingesungen“; sie „singen“ meistens laut genug, um das Orchester kleinzukriegen. Was dabei oft musi- kalisch und stimmlich herauskommt, kann man sich denken.

Als Salome zog diesmal eine neue Sängerin ins Haus, die 28jährige Jane Rhodes, die im vorigen Jahr durch die Schallplattenaufnahme des „*Feurigen Engels*“ von Prokofieff berühmt geworden ist. Sie ist eine strah- lende Lyrisch-Dramatische; außerdem ein Weib von blendender Schönheit und eine schauspielerische Kraft ersten Ranges, die wahrhaftige „*Theaterbestie*“, wie man in Paris zu sagen pflegt. Sie spielt und singt die Salome ganz unkonventionell, macht aus der „*Prin- zessin von Judäa*“ nicht das Straßenweib, das man ge- wöhnlich auf der Bühne herumwogen sieht, sondern das, was sie eigentlich ist: ein in einem verdorbenen Milieu aufgewachsenes, aber rein gebliebenes junges Mädchen, das sich mit letzter Energie gegen die es umgebende Verdorbenheit wehrt und daran unter- geht, daß es im Augenblick, in dem es in „*Angesicht*

-Jochanaans von Liebesleidenschaft erfaßt wird, dieses Gefühl aus seiner animalischen, milieubedingten Unwissenheit heraus nicht ins Geistige transzendieren kann. So muß Salome an ihrer ungestillten Leidenschaft sterben, nicht ohne den Geliebten in den Tod mit hineingezogen zu haben.

Das Publikum bereitete der blühenden Salome Jane Rhodes' einen Riesenerfolg. Dieser Premierenerfolg bestätigte und steigerte sich sogar bei den folgenden Aufführungen, trotz der inzwischen erschienenen schlechten Kritiken der Tagespresse. Warum waren diese Kritiken schlecht? Weil Jane Rhodes bereits vor der Premiere den Entschluß gefaßt hatte, ihre Stimme nicht zu vergewaltigen, also nicht zu brüllen, sondern durchweg zu singen. Dasselbe tat übrigens auch ihr Hauptpartner, Ramon Vinay, den man sich als Gast für den Herodes geholt hatte. Daraufhin stellte die

Kritik fest, daß Jane Rhodes „nicht genug Kraft“ hätte, um die Rolle durchzuhalten. Dabei kann nicht behauptet werden, daß Jane Rhodes auch nur einen einzigen Augenblick nicht gehört werden konnte. Es war nur so, daß sie manchmal etwas knapp über das zu laute Orchester hinüberkam, das die meisten ihrer schön brüllenden, aber immerhin brüllenden Partner mühelos zur Strecke bringen konnten.

Das Publikum hatte außerdem seine Augenweide an dieser schönen, leidenschaftlichen Salome. Jane Rhodes sang nicht nur, sie tanzte auch den Schleiertanz, sie konnte es sich eben leisten, so schlank und gut gebaut ist sie. Harald Lander, Choreograph der Pariser Oper, hatte ihr den Tanz gestellt. „Noch nie habe ich mit einer Tänzerin so gern und so gut gearbeitet wie mit dieser Sängerin“, vertraute er mir an. Man kann es sich mühelos vorstellen.

Die drei Tschaikowsky-Ballette in Basel

HANS EHINGER

Die drei großen Ballette von Peter Tschaikowsky erscheinen in sehr vielen Theatern mit selbständiger Tanzgruppe, zumeist jedoch in gekürzter, um nicht zu sagen verstümmelter Form. Mit der Direktionsära Hermann Wedekind ist im Basler Stadttheater der Choreograph russischer Herkunft, Wazlaw Orlikowski, eingezogen, ein Mann von in jeder Hinsicht ungewöhnlichem Format. Aus der ursprünglichen Heimat ist er über die Oststaaten westwärts gezogen, doch noch immer spürt man ihm seine Abstammung an. Er geht seine eigenen Wege und ist zu keinerlei Zugeständnissen bereit. Die untergeordneten Ballettaufgaben, die Zugaben zu Opern und Operetten, interessieren ihn nicht; er überläßt sie andern. So kann es geschehen, daß ein „Opernball“ ohne Ball, ein „Don Giovanni“ fast ohne Tanz gegeben werden muß. Das bedeutet für eine mittlere Bühne eine schwere Belastung.

Indessen nimmt man diesen Nachteil willig in Kauf, weil die Vorteile ihn reichlich aufwiegen. Orlikowski ist selbst dort groß, wo er irrt: Wenn er Ibsens „Peer Gynt“ ballettartig deutet, dabei der ursprünglichen Musik von Grieg beliebig andere Stücke des Komponisten beimischt; wenn er (wie seinerzeit hier berichtet) Bartóks „Mandarin“ im Gewagten übersteigert.

Der 2. Oktober 1955 wird dennoch als ein Sonntag in die hundertfünfundzwanzigjährige Geschichte des Basler Stadttheaters eingehen. Es ist dies der Tag, an dem „Der Schwanensee“ von Tschaikowsky erstmals in seiner ursprünglichen Gestalt, als klassisches Ballett in vier Akten, über die Szene ging; als Anne-liese Götz als weißer, Helga Heinrich als schwarzer

Schwan brillierten, Toni Wassiljew als Prinz Siegfried sich auszeichnete; als namentlich auch das Corps de ballet in Erscheinung trat — um die zwanzig trefflich geschulte Spitzentänzerinnen, von denen manche solistischen Aufgaben gewachsen ist.

In drei Spielzeiten wurde „Der Schwanensee“ 74 mal gegeben. Längst, bevor er abgespielt war, stand Orlikowski mit der zweiten schweizerischen Erstaufführung, „Dornröschen“, bereit, und er ging wiederum auf die Quelle, die traditionelle Choreographie seines großen Landsmanns Marius Petipa, zurück. „Dornröschen“ erlebte seine Premiere am 5. Dezember 1957 und wurde in der vergangenen Saison 32mal gegeben, teilweise neben „Schwanensee“. Gegenwärtig liegt es im Märchenschlaf; doch nur so lange, bis ihm der Dritte im Bunde, „Der Nußknacker“, das Zeichen zum Wiedererwachen gibt. Die Geschichte nach E. T. A. Hoffmann ist erstmals am 9. Oktober 1958 erschienen, und sie beherrscht den Spielplan im gleichen Ausmaß wie ihre beiden Vorgängerinnen.

Wazlaw Orlikowskis künstlerisches Geheimnis ist nicht im Können allein zu suchen, sondern ebenso sehr im unbändigen Willen. Ob die 30. oder gar 50. Aufführung läuft — er ist immer dabei, hinter der Bühne oder auch vor der Bühne. Ein Besessener, der so wenig wie seine Mitarbeiter sich selber schont; der unentwegt probt und feilt; der nie locker läßt. Nur so läßt es sich erklären, daß zum mindesten theoretisch — es müßte im „Schwanensee“ der schwarze Schwan ersetzt werden — alle drei abendfüllenden Ballette von Tschaikowsky im Repertoire des Basler Stadttheaters stehen.

Wörner, Neue Musik in der Entscheidung

Gesamtbild der heutigen Situation · Unentbehrliches Nachschlagewerk · Edition Schott 4208 · DM 12,80

Das Ballet-Théâtre de Paris auf Gastspielreise

Die Wahl des Stoffes verrät Ehrgeiz: ein neuer „Orphée“, getanztes Theaterstück in zwei Akten und acht Bildern von Maurice Béjart. Den Ehrgeiz, sich von allen früheren Darstellungsformen dieses Mythos abstoßen zu können, ohne sie vergessen zu müssen. Béjart will Theater, kein Ballett und kein ballet d'action, vielleicht nicht einmal das primär vom Tanz inspirierte Theater. Das Tänzerische scheint vielmehr beinahe zufällig tragendes Element dieser Szenenfolge, obwohl und weil Béjart eben Tänzer ist. Handlung, wenn auch nur durch innere Fäden verknüpft, Bild, Bewegung, Gebärde, Sprache, Musik, Geräuschkulisse — alle theatralischen Elemente sind angezogen und verarbeitet wie die überlieferten Formen des Orpheus-Mythos und die Resultate seiner Vorformer, sagen wir nur Cocteau und Strawinsky.

Verarbeitet? Geht und gelangt Béjart über das Kompilatorische, über das gefällige, eingängige, geschmackvolle Arrangieren dessen, was „modisch“ ist, hinaus? Er ist ein großer Tänzer, und seine Choreographie verrät den Nerv für die Szene. Trotzdem: nichts könnte decouvrierender sein als eine Aufführung ohne seine direkte Ausstrahlung, seine Verkörperung der Titelrolle. Für ihn ist die Trennung vom Kodex des klassischen Balletts gültig; diese Notwendigkeit steht ja auch heute außer Frage. Aber was überträgt Béjart

auf seine klassisch trainierte Tanzgruppe außer seinem Elan und sehr vagen Vorstellungen von einer neuen Bewegungssymbolik? Die Relikte, die aus seiner eigenen tänzerischen Konvention herrühren, bedrängen ihn und den Zuschauer oft übermächtig, zumal, wenn einer so „Klassischen“ wie Maria Fris die Doppelrolle der Venus und des Todes übertragen ist. Wieviel leichter fällt es ihm dagegen, Ausdruck gegen die Komponente „Ausdruckstanz“ zu setzen: bezeichnend, daß das Mimische bei ihm so stark empfunden wird, daß der Blick mehr von dem zwingend schönen und ausdrucksvollen Gesicht seiner Partnerin Michèle Seigneuret — in der symbolischen Partie „Schatten des Orpheus“ — gefesselt wird als von dem Tanz, daß Tania Baris „Euridice“ blaß und peripher erscheint, da diese Tänzerin von solcher individueller Lösung überfordert ist.

Relikte der Verarbeitung: die sinnfällige Parallele ergibt sich in der musique concrète, die Béjart seiner Neuschöpfung unterlegt. Es ist eine Montage: von Musikfragmenten, so elektrisch verstärktes Gitarrensolo für die Begegnung Orphées mit seinem Schatten oder Schlagzeugorgie für das Bild „Tam-Tam“, eine „bestiale Parade“ des Fleischlichen; von Geräuschen wie dem Vorbeibrausen von Eisenbahnzügen und dem Knirschen von Bremsen, dem Heulen von Bom-



Maurice Béjart: Orphée
Schlußapothese

ben und Knallen von Gewehrsalven, dem angstvoll anschwellenden und wieder versiegenden Herzschlag Eurydikes; von Sprache, die kurze, verschlüsselte Hinweise gibt und nur von Orphée in natura sekundiert wird. Ausgespart ist einzig der Gesang: was Orphée singt, muß er tanzen, bis zur akrobatischen Ekstase. Die Konfrontation mit der Stimme des Sängers hat Pierre Henry, Exponent des *Studios für musique concrète* von Radio Paris, wohl nicht mehr gewagt, nachdem sein erster, rein „musikalischer Orphée“ auf den Donaueschinger Musiktagen eine Niederlage erleiden mußte. In der Verbindung mit Béjarts Absichten hat die *musique concrète* offensichtlich ein künstlerisch legitimes Domizil gefunden. Aber auch hier sind der Assoziationen an den vernutzten Effekt mehr, als dies neu gewolltes Theater vertragen dürfte.

Neu gewolltes Theater: Béjart hat Türen aufgestoßen, die aus der nach dem Krieg kaum freudig begrüßten, als auch schon muffig gewordenen Ballett-Tradition herausführen. Er tat es mit so viel Kraft, daß man für die Konsequenz glaubt bürgen zu können. Wenn er sich selbst so zu steigern vermag wie den Beifall dieses Abends, kann er der heilsame Schrecken der langweiligen Konservativen werden. — „Orphée“ wird am 9. Januar 1959 vom Deutschen Fernsehen gesendet.

Orgeltage in Lemgo

Die sechsten Lemgoer Orgeltage wuchsen sich diesmal mehr noch als bisher zu einem Musikfest aus, zu einer erstaunlich festen künstlerischen und menschlichen Bindung von Orgelspielern und -freunden aus Mittel- und Westeuropa; sie wiesen überraschend hochstehende Chorleistungen der Kantorei St. Marien unter Walther Schmidt und der ebenso jungen Singgemeinschaft der Lemgoer Gymnasien auf. Von ganz erstaunlicher Klangwirkung ist die 1590 durch Hans Scherer erbaute, als erste ihresgleichen schon mit dem Cis der großen Oktave ausgerüstete Orgel im „Schwalbennest“ zu St. Marien, gleich gut in ihren charakteristischen Registern, in ihrem Tutti-Klang, in Barock- und moderner Literatur, im Zusammenklang mit dem stimmlich ausgezeichneten Kantorei-Chor und auch mit einem aus Detmolder Musikstudierenden bestehenden, sehr diszipliniert und anpassungsfähig spielenden Kammerorchester. Orgelwerke und A-cappella-Chorsätze der letzten vier Jahrhunderte, Oratorien (G. F. Händel, „Acis und Galathea“, Joh. Brahms' „Requiem“ und die westdeutsche Erstaufführung von Willy Burkhard's „Das Gesicht Jesaias“) und Kammermusikwerke zeitgenössischer Komponisten standen auf dem Programm von genau zwölf Konzerten, in denen Orgelprofessoren aus Mittel- und Westdeutschland, der Tschechoslowakei, der Schweiz, aus Italien, Frankreich, Holland meist wertvolle und interessante, selten belanglose Literatur ihrer Länder in guten, oft ausgezeichneten Interpretationen boten. Unter ihnen mußten in erster Linie der gediegene, junge Luigi Fernando Tagliavini (Bologna), die stilsichere, ebenso junge Janine Corajod aus Genf, der greise André Marchal aus Paris, der temperamentvolle Jiří Reinberger aus Prag genannt werden.

Durchweg ausgezeichnet spielende (unter ihnen der Sohn des Genfer Komponisten Bernard Reichel, Daniel Reichel, als Bratscher, die Flötistin Ursula und der Pianist Simon Burkhard als Nachkommen des Schweizer Komponisten Willy Burkhard) und meist auch recht gut singende (besonders achtungsgebietend die Berliner Sopranistin Marianne Fischer im Burkhard-Oratorium!) Solisten standen zur Verfügung; die Nordwestdeutsche Philharmonie spielte in Brahms' „Requiem“ und im Händel-Oratorium recht durchschnittlich, in Burkhard's „Jesaias“ dagegen bewundernswert mit. Kantor Schmidt verdient ehrliche Bewunderung für seine Leistungen als Organisator, Chor- und Orchesterdirigent, der Rat der alten Hansestadt Lemgo (Bürgermeister Flohr und Stadtdirektor Moeller) für weitestgehendes Verständnis und ebensolche Unterstützung höchste Anerkennung.

Der Stadt Lemgo brachten diese Orgel-Festtage internationalen Ruhm, allen Zuhörern Freude und Erbauung, allen Mitwirkenden Anregung und Anerkennung und der St.-Marien-Kantorei Engagements seitens mehrerer ausländischer Sendegesellschaften. Des großen Johann Sebastian Bach — der nach den Worten eines Schweiz-Franzosen nicht nur den Deutschen, sondern der ganzen Welt gehört — Orgelwerke waren integrierender Bestandteil aller Programme, sein Motto „Soli Deo gloria“ Leitstern der gesamten Lemgoer Orgeltage!

Erwin Josewsky

»Die letzte Blume« im Fernsehen

Nikolas Nabokows Ballett „Die letzte Blume“ wurde in der Inszenierung der Städtischen Oper Berlin durch die Fernsehgruppe des Senders Freies Berlin übertragen. Die Fabel (nach James Thurber) bietet ironisch-satirisch den Gedanken, daß ein einziges Menschenpaar, nach einer Weltkatastrophe übriggeblieben, es nicht verhindern kann, wenn aus seiner, am Anblick der letzten halbverdorrtten Blume genährten Liebe schließlich Kinder, Handwerker, Künstler und unvermeidlich auch Soldaten und neue Vernichtung hervortreiben — so daß wiederum nur Mann und Frau verzweifelt irr in Einsamkeit und Einöde zurückbleiben.

Nabokow hat diese Idee in einer Folge von rhythmisch bewegten und lyrisch verhalteneren Orchesterszenen zu fassen versucht. Die meistens einschienige, selten gegenstimmige Klangstruktur wirkt im ganzen — da der Komponist eine gelegentliche Grundierung mit pedalisierenden, gehaltenen Tönen fast gänzlich vermeidet — etwas flach, spröde und zweidimensional. Die dritte Dimension sollte wahrscheinlich das tänzerische Geschehen hinzufügen. Aber einer solchen Musik, die in vielen Details resonanzlos stakkatiert, lassen sich kaum tänzerischer Schwung und eine wirkungsvolle Choreographie abgewinnen. Und es wird um so schwieriger, wenn eine Ballettmeisterin wie Tatjana Gsovsky es mit einer Bewegungsführung versucht, die durchsetzt ist mit formelhaften Elementen aus dem klassischen Ballett. Es fehlte eine Konzeption, die aus dem Libretto jenes Ungeheuerliche, grotesk Verzerrte herausgeholt hätte, das in dieser Thematik nun einmal beschlossen liegt. Die Bewegungsführung der Solisten (Marion Cita, Wolfgang Leistner) hätte

einer viel stärkeren Kontrolle und Ausscheidung von nichtssagenden, angesichts der Tragik des Themas oft geradezu läppisch wirkenden Gesten bedurft.

Gestik bedeutet Symbolik! Die Kunst eines Marcel Marceau dürfte davon überzeugen, wie wichtig pantomimische Genauigkeit sein kann: zum Beispiel der Eindruck von der „Schwere der Bausteine“, mit denen die Tanzgruppe in einer Passage wie mit Pappschachteln über den Köpfen hantierte, ohne daß hier eine groteske Wirkung beabsichtigt gewesen wäre. Pantomimisches, Maskenhaftes — das fehlte; obschon Nabokows Musik, die „dauernd unterwegs“ ist, nicht genügend hinführt zu gestisch stilisierter, formal gefaßter Prägnanz, die hier nötig wäre. Wo blieb in der Musik beispielsweise die grandios=tragische Steigerung, wenn die Schlußpassage — soweit das aus der etwas unklaren Choreographie zu entnehmen war — in die Verstümmelung und Verzweiflung des Menschenpaares einmündet?

Das, was Musik und Choreographie vermissen ließen, wurde in der Aufführung durch Textplakate und in der Fernsehübertragung obendrein (und notwendigerweise) durch einen Sprecher ersetzt. Aber das ist keine befriedigende Endform; ein Tanzwerk muß durch Klang und Geste wirken, nicht eines angehängten Kommentar=Beiwerkes bedürfen.

Die Qualität der musikalischen Interpretation (unter Ernst Märzendorfer) ließ sich nicht nach der Lautsprecherwiedergabe beurteilen; die Kameraführung war oft zu ästhetisch unmöglich wirkenden Randbeschneidungen des Tanzgeschehens gezwungen, was den ohnehin problematischen Eindruck noch fragwürdiger machte.

Ernst Koster

Zum letztenmal Duke Ellington?

Zum letzten Male — angeblich — spielte Duke Ellington in Deutschland. Er ist als Komponist und Orchesterleiter die stärkste Persönlichkeit, die der Jazz hervorgebracht hat, reich an Phantasie, begabt für raffinierteste Instrumentalvaleurs. Seit den zwanziger Jahren hat er die Geschichte des Jazz entscheidend mitgestaltet. Des Jazz? Die Puristen und Sektierer werden wieder aufstehen und ihre Abneigung gegen Ellington bekunden. Und solange es keine eindeutige Definition des Begriffes Jazz gibt, wird man sie sogar schwer widerlegen können. Ellington schuf einen eigenen Stil, der viel Europäisches und Romantisches enthielt — die vom Harmonischen her bestimmten Einfälle, die oft bis ins Detail hinein ausgeklügelte Komposition, die an Debussy geschulten Farben — und der doch zu tiefst jazzhaft war in der zwanglosen Art, in der improvisierte Soli in eine festgefügte Komposition eingegliedert wurden, und vor allem in der Mentalität. Sie besaß etwas fast greifbar Negroides, in ihrer hemmungslosen Traurigkeit ebenso wie in ihrer hemmungslosen Daseinsfreude. Später wurde seine Harmonik komplizierter, oft wie in klangliche Wattlepolster gehüllt, seine Instrumentation reicher, Toscanini gab ihm einen Auftrag für eine Orchesterkomposition, die Republik Liberia bestellte ein Jubiläumswerk zur ihrer Hundert=Jahr=Feier. Aber Ellington entfernte sich immer weiter von seinen Quellen.

Wie Schemen fast tauchten bei den Konzerten seiner Deutschland-Tournee Themen aus „Black and Tan“, „The Mooche“ und „It don't mean an thing“, alten Standardnummern Ellingtons, auf. Schlimm erging es „Solitude“, dieser süß-melancholischen Einsamkeits=



schilderung, aus der nun eine triviale Gesangsschnulze geworden ist. Trotzdem ist Ellington auch heute noch ein enormer Musiker mit einem von keinem anderen übertroffenen Jazzorchester. Aber aus dem naiven Elementartalent, das einst aus unverbildetem Instinkt heraus kleine Kostbarkeiten — „Big House Blues“ und „Sweet Chariot“ etwa — schuf, ist heute ein nervöser und allen Reizen verfallener Zivilisationsmusiker geworden.

Helmut Schmidt=Garre

Musica viva in Remscheid

Dr. Siegfried Goslich, der seit 1958 die Remscheider Konzerte leitet, bringt nicht nur in zwölf Sinfoniekonzerten ein von der üblichen Begrenzung auf klassisch=romantische Musik abweichendes Programm, sondern führt auch noch im Stadttheater einen drei Konzerte umfassenden Musica=viva=Zyklus durch,

wie ihn keine andere rheinische Stadt vorzuweisen hat. Zahlreiche zugereiste Experten und Übernahme des gutbesuchten Konzerts durch den Westdeutschen Rundfunk Köln (UKW) bestätigten die Bedeutung des Abends, in dessen Mittelpunkt die Uraufführung des „Kammerkonzerts für Oboe und Streichorchester“ von Harald Genzmer stand. Hindemiths Sonatenreihe von 1936 bestimmt nach wie vor Genzmers Handschrift trotz einiger Anklänge an Orff und Strawinsky. In dieser geläufigen Sprache aber wird mit Geschmack und sicherem Formgefühl geistreich formuliert und der Solopart glänzend in die Oboe hineingeschrieben. Der junge Oboist des Westdeutschen Rundfunks, Lothar Faber, technisch meisterhaft, geriet tonlich gelegentlich in Saxophon-Nähe und mußte ein gewisses aufdringlich starkes Vibrato wieder auf natürliches Singen hin zurücknehmen.

Von Darius Milhaud hörte man als deutsche Erstaufführung eine „Symphoniette pour Orchestre à cordes“. Erstaunlich, wie Milhaud immer wieder Concerto-grosso-Elemente, abgegriffene melodische Floskeln zu verzaubern vermag in einer lebendigen, heiteren Musik, in der altbekannte Durklänge — weil meisterhaft und an der rechten Stelle gesetzt — völlig frisch leuchten. Des Österreichers Theodor Berger Orchesterwerk „La Parola“ erwies sich als solide gearbeitetes, glänzend aufgeputztes Virtuosenstück. Hier vor allem zeigten sich erfreuliche Ergebnisse von Goslichs zielstrebigster Arbeit als Orchestererzieher. Der durch Darmstadt-Kranichstein bekannt gewordene junge Schweizer Armin Schibler enttäuschte mit seiner Ersten Sinfonie, die, nicht immer geschickt in der Orchesterbehandlung, barocke Figuren, endlose Ostinati und „moderne“ Stellen mischt und in lauten Fanfaren „lebensbejahend“ endet. Starker Beifall für das wackere Remscheider Orchester, Goslichs zuverlässige, sympathisch-poseselose Führung und nicht zuletzt für die Werke selbst. Genzmer konnte den Beifall persönlich entgegennehmen. D. de la Motte

»Titus Feuerfuchs« in Mainz

Im Stadttheater Mainz wurde die burleske Oper „Titus Feuerfuchs“ von Heinrich Sutermeister, die im April in Basel zur Uraufführung gelangte, sehr beifällig aufgenommen. Der mit einer Reihe seriöser Bühnenwerke ungewöhnlich erfolgreiche Schweizer Komponist hat den Stoff der Nestroy-Posse „Der Talisman“ entnommen und mit großem dramaturgischem Geschick umgeformt. Die Mainzer Aufführung war, alles in allem, sehr rühmend wert. Nur einer — allerdings sehr wichtigen — Forderung wurde nur vereinzelt Genüge geleistet: der klaren Textaussprache. So gingen viele Pointen aus dem reichen Arsenal des Librettisten verloren, obwohl der Komponist das Orchester sorgfältig auf die Entfaltungsmöglichkeiten der Sänger abgestimmt hat. Vielleicht hätte Kapellmeister Albert Grünes, der die Oper sehr umsichtig und beschwingt leitete, den Instrumentalkörper gelegentlich noch mehr dämpfen können. Udo Esselun konnte als Inszenator wieder einmal seine besondere Begabung für das heitere Genre bekunden. Er führte die Solisten mit psychologischem Verständnis und optischer Wirksamkeit durch alle Situationen und hielt das oft turbulente Geschehen in den Massen-

szenen in geordneten Bahnen. Ausgezeichnet erfüllte der Chor (Martin Binger) seine vielfältigen Aufgaben. Hermann Soherr schuf unter teilweiser Benutzung eines einheitlichen Rahmens abwechslungsreiche und illustrative Bühnenbilder.

Klaus Kirchner verlieh dem Titelhelden sehr glaubwürdige Gestalt, gesanglich und darstellerisch war er gleich treffsicher als angeschwärmter, aber vom Pech verfolgter Günstling der drei exaltierten Witwen, hinreichend temperamentvoll als Harfenbegleiter der Gräfin. In der weiblichen Erscheinungen Flucht triumphierte schließlich Gertrud Freedmann als schlichte Gänsemagd Salome Pockerl, liebevoll und neckisch im Spiel und Gesang. Unterstützt durch vornehiliche Kostüme, machten sich Gerda Scheppelen (Schloßgärtnerin), die mit bravourösen Koloraturen glänzende Nelde Clavel (Kammerfrau) und Ilse Stadelhofer in der Rolle der hochpathetischen Gräfin nicht nur als Liebhaberinnen, sondern auch künstlerisch den Rang streitig. Carlos Feller war der bärbeißige Brauereibesitzer Spund, Rudi Schaschek der stumme, aber tänzerisch famose Hoffriseur, der den ganzen Perückenzauber auf dem Gewissen hat. Ein Sonderlob dem köstlichen Sextett der Räuber und späteren Gentleman: P. Sand, H.-G. Hein, C. D. White, H. Lübbert, H. Pink und R. Oehmel.

Das sehr animierte Publikum spendete wiederholt Zwischenapplaus. Es war ein starker, eindeutiger Erfolg.

Hellmut Kellermann

Musikhistoriker tagten in Duisburg

Während des 112. Niederrheinischen Musikfestes in Duisburg hielt die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ihre Jahrestagung 1958 ab. Nicht ohne Grund fielen die beiden Veranstaltungen zusammen. Die Arbeitsgemeinschaft will zusammen mit dem Niederrheinischen Volkslied-Archiv in Viersen das Niederrheinische Musikfest als solches neugestalten. Die Chormusik soll künftig den absoluten Vorrang haben. Mit ihr will man sich vor allem an die Jugend wenden, die selbst auch aktiv mitwirken soll. Auf diese Weise — und nur auf diese — kann das Niederrheinische Musikfest frische Kraft gewinnen. Die Erneuerung muß aus seiner Mitte kommen. Versuche, den überlieferten Konzertcharakter des Niederrheinischen Musikfestes zu bewahren, dürften als endgültig gescheitert anzusehen sein.

Die Mitgliederversammlung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte war von etwa hundert Teilnehmern besucht. Die Altistin Leonore Stierwaldt, die Cembalistin Helma Elsner, der Cellist Alfred Lessing und das Mannesmann-Werkssymphonieorchester unter Dr. F. W. Donat gaben der Veranstaltung mit Kompositionen von Ernst Pepping und Joseph Reicha den musikalischen Rahmen. Über „Gelutung und Problematik moderner Werksmusikpflege“ sprach Dr. F. W. Donat, über den Orgelbauer W. Stahlhuth Dr. K. Dreimüller, über „Julius Weismanns Beziehungen zur Musikstadt Duisburg“ Prof. Dr. C. A. zur Nedden, über „Max Regers Freundschaften und Konzerte in Duisburg“ Wilm Falcke. Den Vorsitz führte Professor Dr. Karl Gustav Fellerer (Köln).

H. Sch.

Orgelmusik in St. Florian

Die orgelmusikalischen Weihstunden in der Stiftskirche gehören zu jenen Ereignissen von Linz und Umgebung, die bleibende Eindrücke hinterlassen. Namhafte Organisten aus dem In- und Ausland stellen auf der Brucknerorgel immer wieder ihr Können unter Beweis. Orgelmusik aus unserem Jahrzehnt spielte Hedwig Ebermann. Die Linzer Organistin ist technisch tadellos geschult und besitzt den nötigen Klangsinn, um die vielen Register dieser großen Orgel werkgerecht auswerten zu können. Sie spielte die „Suite médiéval“ (1950) des blinden Pariser Organisten Jean Langlais. Der Untertitel „en forme de messe basse“ — „in Form einer stillen Messe“ — weist darauf hin, daß in großen Pariser Kathedralen stille Messen mitunter vom Organisten konzertierend begleitet werden. Thematisch folgt die Komposition Chormelodien. Polyphoner, von der Harmonik Franz Schmidts herkommend, ist die Partita „O unbesiegter, starker Held, St. Michael“ (1950) von Walter Pach. Bewußt folgt der Wiener Komponist den Strophen des Chorals. Über eine eigene Melodie komponierte Josef Friedrich Doppelbauer die fünfsätzige Partita von 1955. Das Thema ist in der Hauptsache von der Quart bestimmt, die das ganze Werk beherrscht (Intrada, Variation mit dem Basso ostinato, Capriccio, die Canzona und die Schlußfuge). Hermann Schröders dreisätzige Orgelsonate 1957, für den Kompositionswettbewerb in Haarlem geschrieben, ist in der Form knapp und ausgeprägt.

Die Ortsgruppen Linz und St. Florian des „österreichischen Brucknerbundes“ veranstalteten zum Todestag von Anton Bruckner (gest. 11. Oktober 1896) einen Anton-Bruckner-Gedenktag. Nach einem kurzen Gedenken am Sarkophag des Meisters improvisierten namhafte österreichische Komponisten auf der Brucknerorgel. Josef Friedrich Doppelbauer, der bei Kompositions- und Improvisationswettbewerben mehrfach preisgekrönt wurde, spielte Variationen über das Hauptthema aus dem ersten Satz der achten Symphonie von Anton Bruckner.

Hermann Kronsteiner improvisierte über das gregorianische „Salve regina“ aus der Antiphon „B. Mariae virginis“. Sein Spiel war mit chromatischen Häufungen und alterierten Akkorden im Sinne Max Regers gespickt. Dementgegen haften die Klangintensionen seines Bruders Joseph Kronsteiner, der über das Marienlied „Maria zu lieben“ spielte, mehr im Werke seines Lehrmeisters Johann Nepomuk David.

Alfred Peschek

Tagung Nordhessischer Komponisten

In einer Matinee waren in Kassel Ur- und Erstaufführungen des dem Arbeitskreis Nordhessischer Komponisten angehörigen Franz Krause zu hören. Das Programm war als Längsschnitt durch sein Lebenswerk gedacht. Es begann mit der Vertonung des Goethewortes „Woher ich kam“ und endigte nach Liedern auf Texte von Christian Günther, Eichendorff, Bierbaum, Sao Han, Li Tai Po und Hesse mit dem gleichnishaft gedankenvoll abrundenden „Einlaß“ wiederum von Goethe. Nach seinen vorbildgebundenen Jugend-

stücken entwickelte Krause eine musikalische Sprache, die die Nähe zu Hugo Wolf nicht verleugnet. Krauses jüngste Hesselieder dürften von historischem Format sein — eine gewiß allgemein bedeutsame Altersfrucht des Komponisten.

Von den Darbietenden bestritt Lotte Hülsmeier-Krause mit ihrer ihren künstlerischen Intentionen mühelos gehorchenden Stimme den Hauptanteil. Für die chinesischen und romantischen Lieder hatte sich Artur May, Bariton, zur Verfügung gestellt. Von dem 17jährigen Herbert Ochs, Violine, und dem Komponisten am Flügel wurde abschließend eine Violinsonate des Komponisten vorgetragen.

Hans Römhild

VORSCHAU

Bühne

Mit der szenischen Uraufführung der Monteverdi-Oper „Il ritorno d'Ulisse“ (Die Heimkehr des Odysseus) wird die Opern-Spielzeit 1959/60 der Wuppertaler Bühnen eröffnet werden. Das Stück, von Erich Kraack musikalisch bearbeitet, hatte seine konzertante deutsche Erstaufführung im Juni 1958 am Norddeutschen Rundfunk Hannover.

Für den 25. Januar plant die Bayerische Staatsoper München die deutsche Erstaufführung der kürzlich in London uraufgeführten Ballettschöpfung „Undine“ von Hans Werner Henze unter Leitung des Komponisten. Das Württembergische Staatstheater Stuttgart hat die erste Aufführung des Werkes für März angesetzt.

Giselher Klebe schrieb eine neue einaktige Oper mit dem Titel „Die Ermordung Caesars“. Das Werk wird Mitte Januar an den Städtischen Bühnen Essen uraufgeführt. Die gleiche Bühne bereitet für Mitte Februar die Uraufführung des Balletts „Occasion perdue“ („Die Stoffreste“) des 22jährigen Berliner Komponisten Aribert Reimann vor.

Im Frühjahr 1959 soll die Uraufführung von „Frank der Fünfte, Oper einer Privatbank“ im Schauspielhaus Zürich stattfinden (Musik: Paul Burkhard, Text: Friedrich Dürrenmatt). Regie führt Oskar Wälterlin, die musikalische Leitung hat Rolf Langnese, das Bühnenbild gestaltet Teo Otto.

Das Stadttheater Basel plant die Uraufführung der Oper „Tilman Riemenschneider“ von Kasimir von Paszthory.

Der in Paris lebende Komponist Alexander Spitzmüller erhielt von den Wuppertaler Bühnen den Auftrag, ein Ballett zu komponieren, zu dem Alfons Silbermann das Libretto schreibt. Im Laufe der nächsten Spielzeit wird das neue Werk uraufgeführt werden.

Am Teatro San Carlo in Neapel finden in der zweiten Januarhälfte mehrere Aufführungen von Carl Orffs „Carmina burana“ statt.

Kunst und Künstler

Der Intendant der Städtischen Bühne Heidelberg, Paul Hager, und der Oberbürgermeister der Stadt Heidelberg, Robert Weber, sind übereingekommen, den am 31. August 1959 auslaufenden Intendantenvertrag nicht zu verlängern. Tiefgreifende Unterschiede in der Auffassung über die Zukunft des Heidelberger Theaterlebens, über Finanzfragen des Theaters und über die auswärtige Inszenierungsarbeit Paul Hagers haben

nach offiziellen Bekanntmachungen zu diesem Entschluß geführt.

Die Stadt Frankfurt hat die Verträge mit Generalintendant *Harry Buckwitz* bis 1963 und mit Generalmusikdirektor *Georg Solti* bis 1961 verlängert.

Der Vertrag von Intendant Dr. *Christian Mettin*, Lübeck, ist vom Senat der Hansestadt nicht über den 30. Juni 1959 hinaus verlängert worden, obwohl Kulturausschuß und Personalausschuß für eine Verlängerung des Vertrages eingetreten waren. Dr. Mettin leitete das Theater seit 1951. Die Gründe für die Kündigung sind nicht bekannt.

Nach ihrem Ausscheiden aus der Pariser Oper im März 1959 plant die Tänzerin *Ludmilla Tscheringa*, mit einer eigenen Tanztruppe an die Öffentlichkeit zu treten. Um dem Publikum die Tanzschöpfungen verständlicher zu machen, will sie den Zuschauern die Handlung durch kurze Sätze erläutern.

Heinrich Steiner hat seinen Vertrag als Intendant der Städtischen Bühnen Flensburg zum 1. Juli 1959 gelöst. Er bleibt jedoch weiterhin künstlerischer Leiter des Nordmark-Sinfonieorchesters.

Ludwig Müller (Waldmüller) kann am 11. Januar seinen 80. Geburtstag feiern. Gebürtig aus Eslarn (Oberpfalz), erhielt er seine musikalische Ausbildung in Würzburg und bei Anton Beer-Walbrunn in München. Sein kompositorisches Schaffen umfaßt alle Gattungen, u. a. schrieb er ein Musikdrama „Manuel Venegas“, verschiedene Instrumentalkonzerte, Kammermusik, Chöre, Lieder. Der Jubilar lebt seit langen Jahren in München.

Professor *Hans Münch-Holland*, Violoncellist, Dozent an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold und Mitglied des bekannten Detmolder Collegium instrumentale, wird am 15. Januar 60 Jahre alt.

Am 8. Januar vollendete *Alexander Tscherepnin*, Komponist zahlreicher Opern, Ballette, Orchester- und Kammermusikwerke, sein 60. Lebensjahr. In Petersburg geboren, war er lange Jahre in Paris, später in Schanghai tätig und lebt jetzt wieder in Paris.

Der Musikwissenschaftler Professor Dr. *Paul Nettl*, Bloomington, USA, vollendet am 10. Januar sein 70. Lebensjahr. Nach Musikstudien in Prag und Wien war er lange Jahre Privatdozent an der Prager deutschen Universität. Heut lehrt er an der University of Indiana in USA. Von seinen zahlreichen Schriften sind vor allem seine Studien zur jüdischen sowie zur böhmischen und österreichischen Musikgeschichte zu nennen.

Am 7. Januar wird der französische Komponist *Francis Poulenc* 60 Jahre alt. Er war Schüler von Charles Koechlin und gehörte als bedeutendes Mitglied der Gruppe der „Six“ sowie dem Freundeskreis um Cocteau, Ravel und Satie an. Aus seinem umfangreichen Schaffen auf allen Gebieten der Musik ging seine Oper „Dialogues des Carmelites“ seit ihrer Uraufführung über zahlreiche Bühnen des In- und Auslandes.

Der polnische Pianist nordamerikanischer Nationalität *Arthur Rubinstein* wird am 28. Januar 70 Jahre alt.

Am 29. Januar vollendet Kreuzkantor Prof. Dr. h. c. *Rudolf Mauersberger*, Dresden, sein 70. Lebensjahr.

Konzert

Rudolf Kempe dirigiert im Januar mehrere Konzerte in Turin, Rom und Neapel. Dabei leitet er am 24. Januar die italienische Erstaufführung von Carl Orffs „*Entrata*“. Im Sommer wird Kempe Konzerte in Hollywood und Edinburgh dirigieren.

Rundfunk

In der Sendereihe „Musik der Zeit“ wird der *Westdeutsche Rundfunk* drei Uraufführungen und eine deutsche Erstaufführung moderner Musik senden, Uraufgeführt werden: „*Profils für Blechbläser und Schlagzeug*“ von *Luc Ferrari* (6. Mai), „*Vier Gedichte*“ nach *Stefan George* für gemischten Chor und verschiedene Instrumente“ von *Michael Gielen* (6. Mai), „*Sequences, musique pour violon, instruments et percussions*“ von *Roman Haubenstock-Ramati* (6. Mai). Für Deutschland erstaufgeführt werden am 2. März die „*Symphonies pour 15 solistes*“ von *Henri Pousseur*.

Bohuslav Martinus „*Gilgamesch Epos*“ wird am 31. Januar im *Hessischen Rundfunk* zum ersten Male für Deutschland aufgeführt.

Musikerziehung

Ab Studienjahr 1958/59 schuf die *Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien* ein neues Unterrichtsfach „*Klavier, Lehrgang C, Heranbildung von Korrepetitoren und Begleitern*“. Das Fehlen eines solchen Faches war bisher als schmerzliche Lücke empfunden worden.

Der *Landesverband Bayerischer Tonkünstler* führt auch im Jahre 1959 in der Woche nach Ostern (vom 31. 3. bis 4. 4.) seine jährlichen *Lehrgänge für Privatmusiklehrer in Oberammergau* durch. Als Dozenten haben sich u. a. zu Verfügung gestellt: Dr. Wilhelm Dupont, Dr. Hermann Pfrogner, Prof. Franzpeter Goebels, Hermann Handerer, Dr. Günter Haußwald, Prof. Hans Krasser, Folkmar Längin, Prof. Dr. Hans Sachsse, Hans-Jakob Seydel, Simon Schneider, Prof. Dr. Erich Valentin, Dr. Wilhelm Zentner. Anmeldungen sind zu richten an den Landesverband Bayerischer Tonkünstler, München 8, Grütznerstraße 6/I. Programm wird auf Wunsch zugeschickt.

Der Bariton *Horst Günter* von der Staatsoper Hamburg, als Opern- wie als Oratoriensänger gleichermaßen bekannt, wird ab April 1959 als Dozent an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold eine Gesangshauptfachklasse übernehmen.

Festspiele

Das Programm der *Münchener Opernfestspiele 1959* sieht vor: *Händels* „*Julius Caesar*“ (9. August); „*Tannhäuser*“ (12. August); „*Arabella*“ (15. August) in der Staatsoper. Das *Cuvillies-Theater* eröffnet am 10. August die Festspiele mit „*Così fan tutte*“; es folgen „*Figaro*“, „*Die Entführung aus dem Serail*“, „*Ariadne*“, und „*Capriccio*“. Anlässlich des Evangelischen Kirchentages findet im Prinzregententheater eine Aufführung des „*Fidelio*“ statt. Zwei Serenaden, ein *Richard-Strauss-Konzert*, ein Gastkonzert der Wiener Philharmoniker unter von Karajan und ein Liederabend *Fischer-Dieskau*s vervollständigen das Programm. Namhafte Sänger und Dirigenten wurden bereits verpflichtet.

Das *Holland-Festival 1959* (15. Juni bis 15. Juli) wird aus Anlaß des Haydn-Gedenkjahres die *Goldoni-Opernkomödie* „*Il Mondo della Luna*“ zum ersten Male in der vollständigen Fassung bringen. Den fehlenden dritten Akt entdeckte der amerikanische Haydn-Experte *H. G. Robbins Landon* vor zwei Jahren in einer Wiener Bibliothek. *Carlo Maria Giulini* hat die musikalische Einstudierung und Leitung der Uraufführung übernommen. Sie wird in gleicher Besetzung (mit sieben italienischen Sängern) auch in das *Festival Aix-en-Provence* übernommen. Ferner wird

„Tristan und Isolde“ in der Inszenierung von Wieland Wagner unter Leitung von Otto Klemperer angekündigt. Maria Meneghini=Callas wird erstmals in Holland auftreten und einen Opernkonzertabend zusammen mit dem Concertgebouw-Orchester geben.

Für das *IGNM-Fest 1959 in Rom* wurden als deutsche Beiträge von der Jury die „Impromptus“ von Wolfgang Fortner und Hans Werner Henzes „Nachtstücke und Arien“ ausgewählt.

Während der *Berliner Festwochen 1959* (Juni) werden das Oratorium „Furchtlosigkeit und Wohlwollen“ von Werner Egk und das Requiem von Boris Blacher uraufgeführt.

Die *Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg* veranstaltet vom 18. bis 28. Januar eine *Mozartfestwoche*, die unter Berücksichtigung des Händel- und Haydn-Gedenkjahres auch Werke dieser beiden Komponisten mit einbezieht. Die Orchesterkonzerte werden von Eugen Jochum und dem Bayerischen Rundfunkorchester, Heinrich Hollreiser und dem Mozarteum-Orchester sowie Bernhard Paumgartner und der Camerata Academica des Mozarteums bestritten. Ira Malaniuk, Wien, gibt einen Lieder- und Arien-Abend, das Opernstudio des Mozarteums bringt „Acis und Galathea“ (Händel) und „Der Apotheker“ (Haydn) unter Leitung von Bernhard Paumgartner, das Barylli-Quartett ein Kammerkonzert. Im Landestheater wird Mozarts „Don Giovanni“ gegeben.

Preise

Zur Einweihung der Beethoven-Halle in Bonn im Herbst 1959 will die Stadt Bonn, als Geburtsstadt Beethovens, einen *Beethoven-Preis* stiften. Der Preis soll alle zwei Jahre an den besten Nachwuchskomponisten oder einen jungen Interpreten vergeben werden; er ist mit 5000 DM dotiert.

Zu Ehren des 175. Geburtstages von Ludwig Spohr hat die Stadt Braunschweig eine Gedenkfeier geplant, bei der der *Ludwig=Spohr-Preis* zur Förderung des musikalischen Schaffens verliehen werden wird. Geplant ist außerdem die Uraufführung der Spohr-Oper „Jessonda“.

Der von dem Mailänder Musikverlag Ricordi zu seinem 150jährigen Bestehen ausgesetzte Preis für eine einaktige moderne Oper ist nicht vergeben worden. Die Jury unter dem Vorsitz von Ildebrando Pizzetti, der unter anderem Werner Egk, Frank Martin, Goffredo Petrassi, Francis Poulenc und Victor de Sabata angehörten, kam zu dem Entscheid, daß keines der 131 eingereichten Werke des Preises (drei Millionen Lire = 20000 DM) würdig sei. Der Preis wurde daraufhin erneut ausgeschrieben und auch auf mehraktige Kammeropern erweitert. Die Einsendefrist endet am 30. Juni 1960.

Nach mehr als zwei Jahrzehnten hat die Stadt Wien wieder einen großen Musikwettbewerb vorbereitet. Drei Gedenkjahre geben den Anlaß: der 130. Todestag Schuberts, der 150. Todestag Haydns und das 50-jährige Bestehen der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst. Dieser *Internationale Haydn=Schubert-Wettbewerb* wird vom 21. bis 31. Mai ausgetragen. Er ist für Sänger, Sängerinnen, Pianisten und Pianistinnen zwischen 17 und 30 Jahren ausgeschrieben. Es sind drei Preise von 6000, 4000 und 2000 Schilling vorgesehen, außerdem werden zwei Stilprämien von 15000 Schilling vergeben. Anmeldungen zu dem Wettbewerb sind bis zum 15. April zu richten an das Sekretariat des Internationalen Haydn=Schubert-Wettbewerbs in Wien.

Für Angehörige aller Nationen im Alter von 17 bis 30 Jahren steht der *Internationale Musikwettbewerb*

Königin Elisabeth von Belgien für Violine (6. bis 30. Mai) offen. Anmeldeschluß ist der 15. Januar. Nähere Einzelheiten sind zu erfragen bei: Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique, Palais des Beaux Arts, 11, rue Baron Horta, Bruxelles.

Vom 15. Juni bis 29. Juni findet in Paris der *Internationale Wettbewerb Marguerite Long/Jacques Thibaud* statt. Alle Kandidaten im Alter von nicht mehr als 33 Jahren müssen sich bis zum 30. April beim Secrétariat du Concours International Marguerite Long-Jacques Thibaud, 46, rue Molitor, Paris (16e) angemeldet haben. Der Wettbewerb wird in Klavier und Violine ausgetragen.

Die Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom hat für Mai ihren zweiten *Internationalen Wettbewerb für die Leitung von Symphoniekonzerten* ausgeschrieben. Die Teilnehmer dürfen am 1. Mai das 40. Lebensjahr nicht überschritten haben. Es werden Preise in Höhe von 2000000 Lire (1. Preis) und 1000000 Lire (2. Preis) vergeben. Auskünfte erteilt Segretaria dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Via Vittoria 6, Roma.

Den *Robert-Schumann-Preis* für Musik hat die Stadt Düsseldorf für das Jahr 1958 ausgeschrieben. Der Preis kann allen deutschen Musikern des Bundesgebietes, Berlins und der sowjetisch besetzten Zone Deutschlands ohne Berücksichtigung einer fachlichen Ausbildung zuerkannt werden.

Verschiedenes

Das Geburtshaus Joseph Haydns in Rohrau bei Bruck an der Leitha in Niederösterreich ist vom Land Niederösterreich kürzlich erworben worden. Es soll als Haydn=Gedenkstätte hergerichtet werden. Das Haus war jahrzehntlang verwahrlost.

Schriften und Briefe von Béla Bartók sollen in einer voraussichtlich zweibändigen Ausgabe bei Langen-Müller in München erscheinen.

RÜCKSCHAU

Bühne

Am 21. Dezember fand an den *Wuppertaler Bühnen* die szenische Uraufführung der „Ballettvariationen“ von Hans Werner Henze statt.

In Magdeburg war am 28. August die Uraufführung der Lustspieloper „Amphitryon“ von Hermann Henrich.

Kunst und Künstler

Als Nachfolger von Hans Meissner hat der Augsburger Stadtrat Karl Bauer zum Leiter der Städtischen Bühnen berufen. Der aus Karlsruhe stammende 58-jährige Intendant trat sein neues Amt bereits am 15. Dezember an. Karl Bauer hat 17 Jahre lang die Städtischen Bühnen Essen geleitet.

Als neuer Ballettmeister für die Wiener Staatsoper wurde der Jugoslawe Dimitrije Parlic engagiert. Parlic konnte bereits mit einem eigenen Tanzabend die dreiwöchige Ballettsaison der Staatsoper eröffnen.

Heinz Wunderlich, Halle, ging als Kirchenmusikdirektor an die St.-Jacobi-Kirche nach Hamburg.

„Hamburger Kammersolisten“ heißt ein neues Ensemble zur Pflege moderner Musik unter der Leitung von Francis Travis, einem Schüler Scherchens, Mitglieder sind das Hamann-Quartett und die Ersten Bläser des NDR-Sinfonieorchesters. Das erste öffentliche Konzert, das Schönberg gewidmet war, fand am 21. November in Heidelberg statt.

Dr. Adolf Aber, Seniorchef des Verlages Novello in London, ist mit dem Großen Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland ausgezeichnet worden.

Konzert

Die konzertante Uraufführung von Wolfgang Fortners „Ballet blanc“ wurde in Zürich gespielt.

Die Wiener Philharmoniker spielten kürzlich die Uraufführung der neuen irakischen Nationalhymne, die der irakische Komponist Zanbaka, ein Schüler der Wiener Musikakademie, geschaffen hatte. Die Instrumentierung schuf der österreichische Komponist Alfred Uhl.

Die Uraufführung des Zweiten Streichquartetts von Fritz Büchtger fand im Rahmen der 800-Jahr-Feier der Stadt München durch das Hamann-Quartett statt.

In Mühlhausen (Thüringen) wurden vom Staatlichen Kulturorchester das Kammerkonzert für Viola solo und Streichorchester von Franz Zeilinger uraufgeführt. Solist war Herbert Koschig.

Das Konzert für Violoncello und Kammerorchester von Ernst Toch wurde von Karl Maria Schwamberger im Mozarteum Salzburg aufgeführt. Dirigent war Gerhard Wimberger, das Kammerorchester bestand aus Solisten der Camerata Academica.

Carl Seemann ist von einer Konzertreise nach Südafrika zurückgekehrt, wo er in Johannesburg, Pretoria, Kapstadt und anderen Städten auftrat.

Unter der Leitung von Jayme da Silva spielte das Staatliche Sinfonieorchester Lissabon die Improptus von Wolfgang Fortner zum ersten Male in Lissabon. Dem Stück war ein Klavierkonzert Prokofieffs vorausgegangen, das Samson François spielte.

Im Verlauf einer Tournee durch die USA konzertierte der Münchener Organist Karl Richter in New York, wo er im Goethe-House auch einen Cembalo-Abend gab.

Hermann Scherchen leitete in Venedig im Teatro La Fenice die Aufführung von Luigi Nonos „I su sangue viene cantando“.

Mit Ernest Lush als Partner gab Ludwig Hoelscher mehrere Konzertabende in London. Das Programm der Konzerte umfaßte Werke des späten 19. und des 20. Jahrhunderts, ein ganzer Abend war Beethoven gewidmet.

Heinz Teuchert gab im Konzertsaal des Volksbildungsheimes in Frankfurt ein Solo-Lauten-Konzert mit Musik an europäischen Fürstenhöfen des 16. bis 17. Jahrhunderts. Er spielte dabei eine doppelchörige Renaissance- und eine doppelchörige Barocklaute.

Das Programm eines zeitgenössischen Klavierabends von Margot Curland in Berlin umfaßte unter anderem Werke von S. Borris, Heinz Tiessen, Max Baumann, Day Kong Lee, Virgil Thomson, Béla Bartók.

Rundfunk

Gloria Davy trug in einem öffentlichen Konzert des Hessischen Rundfunks Frankfurt am 19. Dezember „Nachtstücke und Arien“ von Hans Werner Henze vor. Die Leitung des Konzerts hatte der Komponist. Im gleichen Konzert wurde, ebenfalls unter der musi-

kalischen Leitung von Hans Werner Henze, die „Sinfonia da camera“ von Giulio Majo uraufgeführt.

Am 22. Dezember brachte der Westdeutsche Rundfunk in einer Sendung zum 100. Geburtstag Giacomo Puccinis die musikalische Novelle in drei Akten „Die Schwalbe“ erstmals in deutscher Fassung, die Karlheinz Guthem nach dem Libretto von Willner, Reichert und Adami besorgte. In den Hauptrollen wirkten mit: Theresa Stich-Randall, Sopran (Madeleine), Ratko Delorko, Tenor (Roger), Vilma Georgiou, Sopran (Lisette), Karl Wolfram, Bariton (Sartean) und Henrikus Rootering, Tenor (Prunier). Es sang der Kölner Rundfunkchor unter Bernhard Zimmermann, begleitet vom Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester. Die musikalische Leitung hatte Nino Sanzogno.

Am 30. November wurde Rolf Liebermanns „Schule der Frauen“ im Fernsehen vom NWRV übertragen. Fünf europäische Länder übernahmen die Sendung aus dem Celler Schloß.

Im Österreichischen Fernsehen wurden erstmalig zwei vergessene Instrumente gezeigt, das Baryton und das Arpeggione. Karl Maria Schwamberger spielte Barytondivertimenti von Joseph Haydn und die Arpeggione-Sonate von Franz Schubert auf dem Originalinstrument und hielt einführende Vorträge über beide Instrumente.

Durch den RIAS-Kammerchor unter Günther Arndt wurde Harald Genzmers „Italienisches Liederbuch“ in Berlin uraufgeführt.

Das Es-Dur-Konzert für Kontrabaß von Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) wurde vom Bayerischen Rundfunk (Studio Nürnberg) in der Neubearbeitung von Franz Ortner zur Aufnahme angenommen. Unter Leitung von Staatskapellmeister Erich Kloss spielte das Fränkische Landesorchester. Solist war Franz Ortner.

Unter Hans Müller-Kray wurde Bruno Stürmers Konzert für Viola da gamba und Orchester im Österreichischen Rundfunk (Sender Linz) uraufgeführt und im Süddeutschen Rundfunk wiederholt.

Musikerziehung

Ein großer Gesangsabend der Opernschule des Wiesbadener Konservatoriums und Musikseminars stellte im ersten Teil Schüler der Anstalt in Arien und Duetten aus der „Zauberflöte“ vor. Während der zweite Teil des Abends anderen Mozartopern gewidmet war, galt der dritte Teil ausschließlich Verdi-Opern. Die Mitwirkenden waren Schüler von Professor Paul Lohmann, Elfriede Meissner-Draeger, Opernsänger Heinrich Schlüter. Einstudierung und Begleitung hatte Richard Meissner, der Leiter der Anstalt, selbst übernommen.

Die Westfälische Landeskirchenmusikschule in Herford beging das 10jährige Jubiläum ihres Bestehens. Sie hat bisher etwa 200 Kantoren und Organisten ausgebildet. Zahlreiche kirchenmusikalische Freizeiten und Lehrgänge fanden außerdem statt. Die Jubiläumsfeiern wurden eröffnet durch einen Festvortrag von Landeskirchenrat Utermöhlen (Hannover) mit dem Thema „Die Liturgie als Lebensform der Kirche“. Mit den ehemaligen und derzeitigen Studierenden wurden Arbeitsgemeinschaften über zentrale kirchenmusikalische Themen der Gegenwart gehalten. Prof. Dr. M. Schneider (Berlin) gab ein Orgelkonzert mit französischer Musik. Dozenten und Schüler des Institutes veranstalteten eine Abendmusik mit zeitgenössischer Kirchenmusik. Gemeinsam mit Chor und Orchester der Nordwestdeutschen Philharmonie führte die Landeskirchenmusikschule den Totentanz von Honegger und das Magnificat von Bach auf. Aus Anlaß des Jubiläums ist eine umfangreiche Festschrift erschienen, die

über die Arbeitsjahre berichtet und eine Reihe von grundsätzlichen Beiträgen aus dem Kreis der Dozentenschaft bringt.

Auf Einladung der *Badischen Hochschule für Musik, Karlsruhe*, sprach Luigi Dallapiccola, Florenz, über: „Wie wir die Komtur-Szene in Mozarts ‚Don Giovanni‘ heute sehen“.

Preise

Den jährlichen Preis von 1000 DM der *Fritz-Jöde-Stiftung*, den der Hermann-Moock-Verlag stiftete, errangen für 1958 Gerhard Maasz, Hamburg, und Martin Gümbel, Aalen in Württemberg.

Der junge niederrheinische Komponist Karlheinz Wolters hat in einem Preisausschreiben des *Deutschen Sängerbundes* für seine Komposition für gemischten Chor und Instrumente „Von Tag zu Tag“ den ersten Preis in Höhe von 1000 DM gewonnen. Der Preis wird alljährlich zum Gedenken des Komponisten Valentin Eduard Becker ausgeschrieben.

Die Gesellschaft der „Dresdner Heimatfreunde in Westdeutschland“ hat ihren Kulturpreis 1958 dem 59jährigen früheren Direktor des Dresdener Konservatoriums, Dr. Walther Meyer-Giesow, verliehen. Meyer-Giesow, ein Schüler Pfitzners, war in den letzten Jahren bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand als Erster Kapellmeister am Stadttheater in Hagen (Westfalen) tätig.

Festspiele und Tagungen

Das *Budapester Bartók-Festival* wurde zum zweiten Male unter Mitwirkung internationaler Orchester, Solisten und Dirigenten veranstaltet. Zur Eröffnung dirigierte János Ferencsik das Staatliche Konzertorchester; außer den „Vier Orchesterstücken op. 12“ und der „Cantata profana“ war das Violinkonzert (Solist: Yehudi Menuhin) zu hören. Das New-Yorker Juilliard-Quartett konzertierte mit Bartók-Streichquartetten erstmals in Ungarn. Unter der Leitung des Düsseldorfer Generalmusikdirektors Eugen Szenkar erklang die erste Orchestersuite und das Dritte Klavierkonzert (Solistin Amie Fischer). Streichquartette von Bartók, Lajtha und Kadosa spielte das Tátrai-Quartett. Das erste Klavierkonzert von Bartók trug Kornel Zempléni in Vertretung des erkrankten Andor Foldes in einem Orchesterkonzert vor, dem Eugen Goossens vorstand. An Bühnenwerken Bartóks waren zu hören: „Der wunderbare Mandarin“ und „Herzog Blaubarts Burg“. In einem Chorkonzert erklangen Werke von Bartók und Zoltan Kodály. Unter Leitung von Ferencsik fand das abschließende Orchesterkonzert statt, bei dem der russische Pianist Jatoslaw Richter mit dem zweiten Klavierkonzert Bartóks brillierte.

Den Auftakt zu der 5. *Generalversammlung des Deutschen Musikrates* (Deutsche Sektion des Internationalen Musikrates) in Bad Godesberg bildete ein Konzert des indischen Sitarspielers Ravi Shankar in der Redoute. Der erste Tag war den internationalen Beziehungen des deutschen Musiklebens gewidmet. Über die Rolle der Künste in den internationalen Beziehungen sprach der Präsident der Deutschen UNESCO-Kommission, Theodor Steltzer. Vortr. Legationsrat Dr. Mühlenhover, Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes, gab einen Einblick in die Arbeit der deutschen Kulturinstitute im Ausland. Auf Vorschlag von Dr. Hans Hickmann, Hamburg, wurde beschlossen, eine Deutsche Gesellschaft für Musik des Nahen und Fernen Ostens zu gründen, die helfen soll, ein besseres Verständnis zwischen den Kulturen Europas

und Asiens herbeizuführen. Ein Konzert des Strauss-Quartetts bildete den Abschluß des ersten Tages im Sinne der Bestrebungen des Deutschen Musikrates, hervorragende junge Solisten vorzustellen. Der zweite Tag der Generalversammlung wurde zugleich als 8. Tagung des Beirates der Arbeitsgemeinschaft für Musikerziehung und Musikpflege durchgeführt. Die Beratungen galten vor allem der verstärkten Förderung des deutschen Solistennachwuchses. Mit der Unterstützung der „Konzerte junger Künstler“ und der „Stiftung zur Förderung junger konzertierender Künstler“ hofft der Deutsche Musikrat, einen wesentlichen Beitrag zur Steigerung auch der internationalen Wettbewerbsfähigkeit des deutschen Solistennachwuchses leisten zu können. Weitere Überlegungen widmeten die Tagungsteilnehmer aktuellen Fragen des privaten Musikunterrichts und der musikalischen Lehrerbildung, deren z. T. bedrohliche Situation Gegenstand echter Sorge war und energische Schritte veranlaßte.

Bei den zehnten *Braunschweiger Tagen festlicher Kammermusik* musizierte das Koeckert-Quartett Conrad Bedcs Drittes Streichquartett, ferner Karl Amadeus Hartmanns „Carillon“-Quartett und das Quartett op. 22 von Hindemith. Pierre Fournier spielte Strawinsky, Bartók, Honegger und Kodály. Von Monique Haas hörte man die Toccata für Klavier und Orchester ihres Gatten Marcel Mihalovici. Das Orchester des Staatstheaters trug unter der Leitung von Heinz Zeebe außerdem Hartmanns Suite aus der Kammeroper „Simplicius Simplicissimus“ vor, Beifallstürme entfachte die amerikanische Altistin Betty Allen mit Henzes „Nachtstücken und Arien“. Die Konzerte, veranstaltet unter Leitung von Heinz Zeebe, fanden in der Beethoven-Oberschule statt.

Der *Deutsche Autorenverband* bereicherte seine Jahrestagung 1958 mit einem Konzert Kasseler Komponisten. Nach dem Einführungsvortrag von Wolfgang Köhler, dem Vorsitzenden der Sektion Komponisten des Verbandes, wurde die Serenade für Bläser-Quintett von Curt Hainke vom Bläserquintett des Staatstheaters (Klaus Gruno, Julien Singer, Heinrich Grau, Wolfgang Kellermann, Karl Wigand) aufgeführt. Günter Ney war mit seiner Geigensonate (vorgetragen von Irmgard Hitzig, Violine, und dem Komponisten am Flügel) und seinem zweiten Quartett vertreten (gespielt vom Kasseler Spohr-Quartett: Paul Ehrhard, Albrecht Jacobs, Georg Wille und Heinrich Ochs). Mit seinem Bläserquintett 1949 trat der Komponist Wolfgang Köhler hervor. Von Richard Gress erklang das Dritte Streichquintett.

Verschiedenes

Der Musikverlag G. Ricordi & Co. in Mailand feierte sein 150jähriges Bestehen. Begründer des Unternehmens war der 1785 geborene Mailänder Giovanni Ricordi, der am 16. Januar 1808 seine erste Werkstätte in Mailand eröffnete. Dem Verlag war ursprünglich eine Kopieranstalt und ein Ladengeschäft angeschlossen. Als Verleger von Rossinis, Bellinis, Donizettis und Verdis Opern sowie später von Puccinis Bühnenwerken hat der Verlag sich einen Namen erworben. Seit 1842 gibt der Verlag auch eigene Zeitschriften heraus. Heute vertritt der Ricordi-Verlag die Junge italienische Schule mit Casella, Respighi, Pizzetti, Malipiero, Ghedini, Petrassi, Menotti u. a.

Das Musikstudio der „Brücke“ in Düsseldorf veranstaltete in der Reihe seiner Schallplattenkonzerte unter dem Titel „Plastisches Hören durch Stereophonie“ einen Schallplattenabend, bei dem Werke von Ravel und Rimsky-Korssakoff in stereophonischen Aufnahmen vorgeführt wurden. Zu Beginn sprach der Leiter

des Tonstudios der Electrola über „Technik und Bedeutung der Stereophonie“. Die Veranstaltung stand unter der Leitung von Dr. Leichter.

Das seit 18 Jahren verschwundene Manuskript der Oper „Romilda e Constanza“ von Giacomo Meyerbeer ist in Berlin aufgetaucht. Die Ermittlungen über das Schicksal der Handschrift sind bisher noch nicht abgeschlossen.

Die Gemäldesammlung des Mainzer Musikverlegers Willy Strecker wurde vom Wallraff-Richartz-Museum Köln aufgekauft. Der Sammlung gehören wertvolle Stücke von Picasso, Braque, Modigliani, Klimsch u. a. an.

Auf Schloß Wolfsgarten bei Egelsbach in Hessen wurden die Sechs Lieder nach Gedichten von Hölderlin von Benjamin Britten in Anwesenheit des Komponisten zum ersten Male in Deutschland vorgetragen. Das Konzert fand zum 50. Geburtstag des Hausherrn von Schloß Wolfsgarten, Prinz Ludwig von Hessen und bei Rhein, statt. Die Lieder sind ein Geschenk Benjamin Brittens an Prinz Ludwig, sie wurden von Peter Pears gesungen. Prinz Ludwig hat die Oper „The turn of the screw“ von Britten ins Deutsche übertragen und arbeitet zur Zeit an der Übersetzung des von Britten vertonten alten Mirakelspiels aus Chester „Noahs Flood“.

Die Autographen-Auktion des Antiquariats J. A. Stargardt in Marburg zog ein internationales Publikum an. Mehr als 400 Nummern aus den Fachgebieten Geschichte, Musik und Literatur wurden versteigert, wobei es mehrfach zu heftigen Bietgefechten kam. Ein Musikmanuskript Joseph Haydns mit eigenhändigem Namenszug und eigenhändiger Überschrift brachte 1350 DM. Frühe Musikmanuskripte Mozarts fanden keine Käufer. Ein zweiseitiges Manuskript Beethovens, eine Bearbeitung der Fuge aus dem Schlußteil der Fantasie für eine Orgelwalze von Mozart, brachte 5000 DM. 4500 DM erzielte der Auktionsator für den Klavierauszug des „Fidelio“ mit eigenhändiger Widmung des Komponisten an den Grafen Lichnowsky, 10 500 DM für einen kurzen Brief Beethovens an den Maler Mähler. Ein Musikmanuskript Mendelssohn-Bartholdys, der 114. Psalm, erreichte 5300 DM, Briefe von Robert Schumann 900 und 810 DM. Die Preise für zwei Wagner-Briefe (510 und 1410 DM) brachten keine Überraschungen. Von Brahms wurden die Musikmanuskripte „Verlorene Jugend“ und „Letztes Glück“ für 3700 DM versteigert.

Schweizer Notizen

Der Basler Dirigent Paul Sacher hat erstmals Anfang November 1958 in Israel dirigiert. Als Mitglied einer Schweizer Delegation, die nach Rehovoth gefahren war, um den Schweizer Flügel des dortigen Weizmann-Instituts einzuweihe, brachte er neben anderen Werken mit dem Israel Philharmonic Orchestra Arthur Honeggers Frühwerk „Chant de Joie“ (Freudengesang) zur Erstaufführung. Des gleichen Komponisten Liturgische Sinfonie beendete das Programm

eines vornehmlich klassisch orientierten Konzertes mit demselben Orchester in Tel Aviv; es mußte seines Erfolges wegen wiederholt werden, obwohl das Fredric-R.-Mann-Auditorium 2500 Plätze aufweist.

Stephan Beinl, der verdiente Direktor des Berner Stadttheaters, ist Anfang November 1958 plötzlich zurückgetreten. Die Interessensphäre des früheren Oberregisseurs der Oper lag begreiflicherweise beim Musiktheater. Er verlangte deshalb aus eigener Kompetenz die Ernennung eines Oberspielleiters des Schauspiels. Da die vorgesetzte Behörde damit nicht einverstanden war, zog Beinl die Konsequenzen. Nicht nur Bern, sondern die ganze Schweiz verliert in ihm einen Künstler von Rang.

Die Basler Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hat zum drittenmal eine Programmsammlung herausgegeben, die diesmal nicht zehn, sondern elf Jahre umfaßt. Der Sekretär der Gesellschaft, der Komponist Jacques Wildberger, hat sie zusammengestellt. Wie dem Vorwort des Präsidenten Robert Suter zu entnehmen ist, wurden in der Berichtsperiode in 56 Studienaufführungen über 200 Werke von mehr als 100 Komponisten, der zehnte Teil davon in Uraufführung, geboten, ein Drittel schweizerischer, zwei Drittel außerschweizerischer Herkunft.

Zum Gedächtnis

Professor Alfred Reucker, der ehemalige Generalintendant der Dresdener Staatstheater und Direktor des Zürcher Stadttheaters, ist nach Angaben der Dresdener Zeitung „Die Union“ im Alter von 90 Jahren gestorben. Reucker hatte Deutschland 1933 verlassen und war 1945 nach Dresden zurückgekehrt.

Emil Hamm, einer der bekanntesten deutschen Orgelbaumeister, ist im Alter von 81 Jahren in Hannover gestorben.

Am 2. Dezember 1958 starb 62jährig in Sonnmatt-Luzern der Pianist Erwin Bodky. Er war Schüler von Mayer-Mahr und Busoni und hatte von 1926 bis 1933 an der Charlottenburger Akademie für Kirchen- und Schulmusik eine Professur für Klavier und Cembalo inne. In New York, wohin er nach 1933 emigrierte, und Boston trat er in Konzerten am Cembalo und Clavichord auf. Seit 1953 hat er am Städtischen Konservatorium in Berlin und an mitteldeutschen Sängern Gastkurse besonders über Bachs Aufführungspraxis gegeben. Bodky war auch Verfasser mehrerer Schriften über Interpretationsfragen bei Klavier- und Cembalo-Musik.

Der Filmkomponist Lothar Brühne starb unerwartet am 13. Dezember 1958 in München im Alter von 58 Jahren. Er gehörte dem Vorstand des „Deutschen Komponistenrates“ an und schrieb Musik zu fast 50 Filmen.

Im Alter von 56 Jahren verstarb überraschend in Wien der Dirigent Rudolf Moralt an einem Herzinfarkt.

Zeitgenössische Musik

Unser Katalog (32 Seiten) bringt eine Auswahl von Werken für häusliches und solistisches konzertantes Musizieren und ist kostenlos in jeder Musikalienhandlung oder direkt vom Verlag erhältlich.

SCHOTT

BÜCHER UND NOTEN

Alfred Einstein: Nationale und universale Musik (Pan-Verlag, Zürich, Stuttgart, 1957, 274 Seiten).

Ein Jahr nach Erscheinen des Bandes „Von Schütz bis Hindemith“ brachte der Pan-Verlag eine neue Essay-Sammlung von Alfred Einstein heraus. Sie trägt den Titel „Nationale und universale Musik“, da, wie im Vorwort erläutert wird, die Kontraste zwischen nationaler und universaler Musik und ihre Probleme in den hier wiedergegebenen Abhandlungen immer wieder angeschnitten werden.

Der Titel, nur in Anbetracht der aktuellen Beiträge und hier mit einiger Vorsicht gewählt, gibt keinen Hinweis über die so eminent verantwortungsbewußte kritische Haltung Einsteins, die als eigentlicher Tenor alle Schriften durchzieht. Sie ist charakteristisch selbst für jene Essays, die sich — in der Emigration während der dreißiger Jahre und später geschrieben — notwendigerweise mit der kulturpolitischen Situation in Deutschland und Europa auseinandersetzen mußten. Alfred Einstein emigrierte 51jährig nach London, von hier aus ging er nach einem dreijährigen Aufenthalt in Florenz für immer nach Amerika, das dem Musikforscher eine Professur am Smith College in Northampton bot. Hier hat sich Einstein die nüchterne Distanz gegenüber den aktuellen Erscheinungen bewahrt, die ihn zum objektiven kritischen Beobachter berief.

Einige Aufsätze des Buches mögen als Vorstudien zu größeren Buchpublikationen gedient haben (über Schütz, Gluck, Mozart, Schubert). Seine Auseinandersetzung mit der Neuen Musik fand in mehreren Arbeiten ihren Niederschlag („Konstruktion, Tangente, Schöpfung“, „Neuzeitliche Violinmusik“, „Der neue Kontrapunkt“, „Die Dauerhaftigkeit der Neuen Musik“, „Germany“). Sie zeichnen in ihrer Gesamtheit das Werden eines neuen musikalischen Stiles, der Zwölftönemusik, von seinem ersten geschlossenen Auftreten 1921 in Donaueschingen an, sie zeigen die Entwicklungsphasen und Tendenzen auf und weisen darüber hinaus auf die soziologischen Probleme, die die Neue Musik begleiten.

Sätze, wie „In der Tat ist nicht einzusehen, wie ein Musikstück, das auf einheitliche Rhythmik, auf traditionelle oder anderweitig gebundene Harmonik, auf Polyphonie, auf motivische Gestaltung verzichtet, fortgeführt zu werden braucht, wenn die Impression oder Expression, oder der ‚Einfall‘ des Schöpfers einmal zum Klingen gebracht ist“ (aus einem englischen Manuskript) oder „Das große Problem der Allgemeingültigkeit, der Zukunft, der Zwölftönemusik lautet: welches ist das Verhältnis zwischen dem Zwang der Methode und der persönlichen Erfindung? Mit anderen Worten: zwischen Konstruktion und Freiheit? Verbindlichkeit kann diese Musik erst erlangen, wenn sie außer dem Konstruktiven, neben dem Künstlichen, auch künstlerische Werte, Persönliches, Seelisches mitteilt, wenn aus dem Alphabet Wörter sich bilden und aus den Wörtern Sprache“ (ebenfalls aus einem englischen Manuskript) dürften heute noch so aktuell sein wie damals.

Der Wert dieser Essays liegt in der meisterhaften Beherrschung des Stoffes, in der profilierten Heraus-

meißelung des betreffenden Sujets und eben in jener kritischen Wertung, die das Wesentliche sieht und von Gründlichkeit, Musikalität und unübertrefflicher sprachlicher Gewandtheit getragen ist. Von einer „Wehrlosigkeit vor dem Stoff und einer Wehrlosigkeit vor der Form“ im Sinne Karl Kraus' ist hier nichts zu spüren. Immer sind die einzelnen musikalischen Erscheinungen — sei es eine musikalische Form, eine Stilrichtung oder der einzelne Komponist — im großen Zusammenhang mit Ausblick auf die Gegenwart gesehen; es handelt sich nie um bloße Aufzählung historischer Fakten. Dies erscheint besonders erwähnenswert bei dem Essay über Paul Hindemith (1926), der bis heute seine Gültigkeit bewahrt hat, und bei der Abhandlung über die Situation der Oper (1932).

Nur einige der hier wiedergegebenen Arbeiten lagen bereits gedruckt vor, viele wurden aus dem Manuskript übernommen. Sie sind teilweise hervorragend aus dem Englischen übertragen. Dem Verlag ist besonders auch für den Nachweis über die Druckvorlagen zu danken, der dem vorhergehenden Essayband fehlte.

● Gertrud Marbach

Roman Vlad: „Storia della dodecafonia“ (Edizioni Suivini Zerboni, Mailand, 1948, 395 Seiten).

Dem Mailänder Verlag gebührt Dank, einem seinem Stoff nach unpopulären, aber doch sehr wichtigen Buch in großzügiger Weise zur Veröffentlichung verholfen zu haben. Was Roman Vlad hier auf fast 400 Seiten und gestützt auf 360 Notenbeispiele dargestellt hat, ist die Geschichte der Zwölftonmusik aus so gründlicher Sachkenntnis, daß diesem Buch der Rang eines Standardwerkes zukommt. Der Verfasser geht den Weg, der sich dem analytischen Denken aufzwingt: er stellt die Geschichte des Dodekaphonismus als Notwendigkeit dar, als konsequenten historischen Schritt, und berücksichtigt eingehend die Vorstufen, die an die entscheidende Grenzsituation herangeführt haben. Daß in dieser Grenzsituation der Bedeutung Schönbergs das zentrale Gewicht — im Vergleich etwa zu Hauer — zugemessen wird, rechtfertigt sich aus künstlerischen Gründen. Steht somit die „klassische Zwölftonmusik“ im Zentrum der Arbeit, so ist dennoch der Teil nicht minder gewichtig, der die Weiterentwicklung bis in die unmittelbare Gegenwart verfolgt. Hier überrascht die umfangreiche Werkkenntnis des Verfassers in ganz besonderem Maße. Der Ton, in dem das Buch geschrieben ist, nimmt durch Überlegenheit und Sachlichkeit ebenso für sich ein, wie die Arbeit durch die Schärfe der analytischen Sicht besticht. In den Informationen für deutsche Leser wesentlich neu ist das Kapitel über Dodekaphonie in Italien, erschöpfend das über Dallapiccola. Eine wesentliche Ergänzung bilden die Abschnitte über Strawinsky und die Dodekaphonik und die Analyse des „Agon“. Man möchte wünschen, daß das Buch bald auch in deutscher Übersetzung vorgelegt wird.

Karl H. Wörner

G. Duda: „Gewiß — man hat mir Gift gegeben“. Eine Untersuchung der Krankheiten Mozarts (Verlag Franz von Bebenburg, Pahl/Obb., 1958, 168 Seiten mit 9 Abbildungen).

Hinter dem etwas reißerisch klingenden Titel — nach der im Wortlaut überlieferten persönlichen Äußerung Mozarts gegenüber seiner Frau — verbirgt sich die sehr exakte und bis ins Detail gehende Mozart-Pathografie eines Münchener Internisten. Die gerade während der beiden letzten Jahre gewonnenen neuen Erkenntnisse über Mozarts Krankheiten und seinen frühen Tod infolge einer Sublimatvergiftung werden mit erstaunlicher Akribie sowohl vom medizinischen Standpunkt aus als auch unter musikhistorischen wie kulturgeschichtlichen Vorzeichen erschöpfend behandelt. Einziger Nachteil der breit angelegten Darstellung ist die ideologische Voreingenommenheit des Verfassers, aber selbst viele heute schon klassisch gewordene Mozart-Darstellungen sind nicht sine ira et studio geschrieben worden.

Noch einmal wird herausgearbeitet, was nicht oft genug betont werden kann: Während der letzten Jahre vor seinem Tod war Mozart nie ernstlich krank! Kaum ein Jahr seines arbeitsreichen Lebens war so fruchtbar gewesen wie das letzte. Alle Krankheitssymptome sprechen für einen Giftmord, der im Herbst 1791 zunächst mit unterschwelligen Quecksilberdosen systematisch eingeleitet wurde, bevor Mozart schließlich in der zweiten November-Hälfte die tödliche Restdosis erhielt und Arme wie Beine infolge des toxischen Nierenversagens schlagartig anzuschwellen begannen. Auch Paumgartner erwähnt in der jüngsten Auflage seiner Mozart-Biographie die Angabe des Hausdieners Joseph 'Deiner, der folgenden Ausspruch Mozarts, bevor er endgültig bettlägerig wurde, festhielt: „Mich befällt eine Kälte, die ich mir nicht erklären kann.“ Und doch handelte es sich hierbei nicht um ein klinisches Allersymptom, sondern um das schon von Hahnemann beschriebene „Leitmotiv“ des Hg-Atoms im feintoxikologischen medizinischen Prüfungsbild!

Seit dem Tode W. A. Mozarts am 5. Dezember 1791 ist das Gerücht, daß er vergiftet worden sei („Berliner Musikalisches Wochenblatt“ vom 12. 12. 1791, Biographien von O. Jahn und H. Abert, Brief von Frau Konstanze Mozart am 25. 8. 1837 u. a.) nie verstummt, und noch Anfang 1824 notierte der Kapellmeister Schindler in die Konversationshefte des tauben Beethoven: „Mit Salieri geht es wieder sehr schlecht. Er ist ganz zerrüttet. Er phantasiert stark, daß er an dem Tod Mozarts Schuld sey und ihn mit Gift vergeben habe. Das ist Wahrheit, denn er will dieß als solche beichten. — So ist es wahr wieder, daß Alles seinen Lohn erhält.“ Dieser Hinweis, später von A. Puschkina (1830) in seinem Bühnenfragment „Mozart und Salieri“ erneut aufgegriffen, von N. Rimsky-Korsakoff als Opernmotiv benützt, muß heute leider als zutreffend bezeichnet werden. Bei Belsa („Mozart und Salieri“, Moskau 1953) heißt es, daß es sich „um ein langsam wirkendes Gift gehandelt habe, das Mozart in größeren Zeitabständen verabreicht wurde“. Zu dem gleichen Ergebnis kamen andere russische Musikhistoriker bereits 1948, da schon die „Leipziger allgemeine musikalische Zeitung“ am 25. Mai 1825 eindeutig die Mittäterschaft des Obengenannten erwähnte. Dem modernen Internisten bleibt, nachdem Gift und Giftdosis nun in allen Einzelheiten erschlossen worden sind, keine andere Möglichkeit mehr, als

diese peinliche Tatsache zu bejahen. Alle sonstigen Versuche, das plötzliche und letale Nierenversagen bei dem vorher nachweislich gesunden Manne zu erklären, versanden in Konstruktion und Irrtum.

Auch sonst bietet Dudas Buch selbst dem Kenner manches Neue. Zahlreiche wertvolle Abbildungen unterstreichen noch das hohe Niveau der Darstellung. Nicht ohne Erstaunen erfährt man am Schluß, wie die jüngste Mozartforschung den Nachweis erbrachte, daß während der Einsegnung bei St. Stephan keineswegs das oft zitierte „Schnee- und Regentreiben“ herrschte — welches die wenigen Freunde, die dem Sarg folgten, schon am Stubentor in alle Himmelsrichtungen zerstreut haben soll —, sondern das Wetter strahlend-schön war. — Man legt diese Pathografie mit Beklemmung aus der Hand.

Dieter Kerner

George Armin: „Von der Urkraft der Stimme“, II. verbesserte Aufl. (Verlag Kistner & Siegel, Lippstadt, 1958).

Stimmbildung kann niemals auf Buchwissen fußen. Sie muß praktisch erprobt, erlebt und dargestellt werden, was der Verfasser in seinem gedruckt vorliegenden Vortrage vor einem interessierten Hörerkreis (allerdings bereits 1917) auch getan hat. Die Besprechung, die leider nur auf dem Schriftmaterial beruht, ist daher von vornherein eingeengt.

Wenn George Armin als 85jähriger im Oktober vergangenen Jahres in Berlin noch das Melodram „Enoch Arden“ von Tennyson-Richard Strauss geboten hat, spricht das nicht nur für seine geistige und körperliche Vitalität, sondern auch für seine Lehre. Verständlich ist zudem, daß er — subjektiv gesehen — behauptet: „Meine Lehre ist ein Ganzes. Als Ganzes muß sie abgelehnt oder angenommen werden. Als Ergänzungsmethode ist sie ebenso wirkungslos wie schädigend.“

Nach eigener Aussage baut er auf Friedrich Schmitt und Müller-Brunow auf. Ausgehend vom „Stöhnlaut“ als Urlaut, ist er Schöpfer des „Stauprinzips“. Er sieht darin ein mechanisches Prinzip neben der „Formung des runden Vokales“ als bildendem Prinzip, dem wesentlichen Kernstück des Arbeitsprozesses. Ziel ist der „edle, freie und kraftvoll dahinfließende Gesangston“, der „musikalische Ton“ mit den Merkmalen: Kraft (Dynamik), Rundung (Volumen), Reinheit (Intonation), Schwingungsfähigkeit (Elastizität) und Leuchtkraft (Intensität). Dabei wäre zu bemerken, daß die Reinheit (Intonation) nicht Eigenart, sondern Voraussetzung für den zu bildenden Ton ist.

Bei rein objektiver Betrachtung fällt auf, daß die heute in jeder Unterweisung eine große Rolle spielenden Typen, die körperlich, organisch, geistig, seelisch und künstlerisch ganz verschieden sein können, keine Erwähnung finden. Für die Ausbildung gibt es einen feststehenden Weg, der in einem Falle gewiß fördernd — im anderen aber auch hemmend sein kann und den für die zeitgemäße Methodik wichtigen Grundsatz „Unterrichte vom Schüler aus!“ nicht in den Vordergrund rückt.

Die mehrfach erwähnte „Durchschlagskraft der Stimme“ und der „kraftvoll dahinfließende Gesangston“ lassen eine Schulung ausgesprochen heldischer Stimmen vermuten. In gleicher Richtung liegen auch die praktisch

gebotenen und durchweg dramatischen Beispiele aus Opern-Partien. Das Oratorium findet gar keine und das Kunstlied nur eine kurze Erwähnung. Da — wie versichert wird — das dynamisch verschiedene Singen und somit auch das ausdrucksvolle Piano sich am Schluß gewissermaßen von selbst einstellen, wäre es richtig gewesen, den Beweis dafür mit Liedern wie „Mondnacht“ und „Der Nußbaum“ von Robert Schumann zu bringen.

Eine in den meisten Werken über Stimmbildung auftretende Eigenart ist die persönliche, zuweilen willkürlich geformte und nicht allgemein gültige Terminologie. Es seien nur angeführt: der runde Ton und der primäre Ton (nach Müller-Brunow), der echte Ton, der musikalische Ton, der gemischte Klang, die Funktionstöne und Funktionslaute, die offenen und geschlossenen Vokalformen (in anderer Anwendung als in der Phonetik) und die Vokale mit Breitspannung und mit Längsspannung.

Trotz der betonten Geschlossenheit der Lehre finden sich grundsätzliche Ausführungen, die auch anderwärts voll und ganz vertreten werden, so die Einheit der Vokalformen, die Beobachtung: je höher der Ton — um so offener die Vokalform, die Forderung des gleichen Klangwertes aller Silben, die Konsonanten als Tonförderer oder als Tonhemmnis und die Bildung des a in der Höhe vom o aus. Besonders lesenswert sind daneben die klaren und einleuchtenden Darlegungen über die Trillerfunktion und die Registerfrage.

Bei allem Für und Wider ist George Armin neben seiner praktischen Arbeit vor allen Dingen als Schöpfer des Stauprinzips in die Geschichte der deutschen Stimmbildung eingegangen.

Paul Losse

Albrecht Thausing: Die Sängerstimme, Dritte, neu verfaßte Ausgabe (H. H. Nölke Verlag, Hamburg, 1957).

Seit jeher gingen die Gedanken Albrecht Thausings, des alten fanatischen Kämpfers für die Erforschung der Körpervorgänge beim Singen, ihre eigenen Wege und kamen oft zu höchst eigenwilligen Schlüssen. Wie schon in der ersten Auflage von 1924, begegnen wir auch hier wieder seinen genauen und in ihrer Bedeutung nicht zu unterschätzenden Darlegungen der inneren und äußeren Kehlkopfmuskulatur und ihrer Aufgabe beim Singen, als die Thausing nicht so sehr die Bewegung wie die Herstellung und Aufrechterhaltung einer „ruhenden Spannung“ ansieht. Dabei halfen ihm Goerttlers Forschungsergebnisse, seine Auffassungen von der Nützlichkeit des Vollverschlusses der Glottis für die Erzielung eines exakten Stimmverschlusses wirkungsvoll zu unterbauen, dem nicht eine Unter-, sondern eine Überaktivität der Quersmuskulatur des m. vocalis am häufigsten im Wege steht. Auch seine Erkenntnisse von der Unerläßlichkeit gewisser Körperbau-Eigenheiten für eine wirkliche „Sängerstimme“ verdienen weite Verbreitung, um den so häufig nutzlosen Bemühungen am untauglichen Objekt zu steuern. Von hohem Nutzen können auch seine Darlegungen über die Sprache des Sängers sein, die manche diesbezügliche Fehlleistung bei Schülern zu erkennen und zu bessern helfen. — Doch wichtiger als der Kunstgesang scheinen auch ihm wie so manchem

bejahrten Gesangspraktiker die therapeutischen Möglichkeiten des Singens für Asthma und sonstige Schleimhautleiden geworden zu sein, denen ein umfangreiches Kapitel gewidmet ist. Seine gewiß oft überraschenden Deutungen, offenbar aus langjähriger, mit höchster Gewissenhaftigkeit geübter Praxis gewonnen, verdienen ärztlicherseits gründliche Prüfung. Seine Meinung über die phylogenetische Bedeutung der Singfähigkeit als der überhaupt auszeichnendsten Fähigkeit der Gattung Mensch scheint allerdings doch aus übergroßer Begeisterung für das Singen diktiert, aber in seine Klagen über den Schwund des auch laienmäßigen Singens kann man nur einstimmen.

Günther Baum

Eine Anthologie der tschechischen Musik. „Dějiny české hudby v příkladech“ / Geschichte der tschechischen Musik in Beispielen (Staatsverlag für schöne Literatur und Kunst, Prag, 1958).

Mit dieser Publikation von Jaroslav Pohanka erschien zum ersten Male eine Anthologie, in der die wichtigsten Entwicklungslinien der tausendjährigen tschechischen Musikgeschichte in ausgewählten Beispielen von der ältesten Zeit bis zu Smetana wissenschaftlich verläßlich dokumentiert werden. In chronologischer Reihe folgen aufeinander 175 interessante Proben aus allen Gebieten der Musik, alle in moderner Notation, bei den Partituren noch in praktischer Übertragung auf wenigen Notationssystemen. Nicht selten handelt es sich um schwer zugängliches Material, das in verschiedenen Archiven verstreut ist. In der Sonderbeilage sind die wichtigen Anmerkungen des Herausgebers beigegeben, die den Charakter des Beispiels, seine Notationsüberschrift, die Sammlung, in der das Manuskript aufbewahrt ist, eine kurze Biographie des Komponisten, moderne Ausgaben seiner Werke, Schallplattenaufnahmen und Bibliographie betreffen. Pohankas Arbeit kann als musterhaft bezeichnet werden; die ältesten Musikdenkmäler liegen hier fast vollständig vor, die späteren in einer gewissenhaften, sorgfältigen Auswahl, die das weltliche und kirchliche, vokale, instrumentale und dramatische Musikschaffen in gleichem Maße berücksichtigt.

Zdeněk Výborný

Walter Georgii: „Die Verzierungen in der Musik“ (Atlantis=Musikbücherei, Atlantis=Verlag, Zürich/Freiburg i. Br., 1958).

Die Kunst der Verzierung älterer Musik ist nicht nur eine Angelegenheit für Spezialisten. Die Beschäftigung damit erweist sich vielmehr als eine Notwendigkeit, die für die Wiedergabe alter Werke unerläßlich ist. In diesem Sinne schreibt Walter Georgii in seinem Büchlein: „Den Grobianen aber, die meinen, sie dürften die bis zum 18. Jahrhundert üblichen Verzierungen kurzerhand als alten Plunder über Bord werfen, sei gesagt, daß sie ebensogut all die feinen Verzierungen und Schnörkel von Decken und Wänden eines Rokoko-Raumes heruntergeschlagen könnten.“

In der vorliegenden Schrift, die sich an Musiker und Musikliebhaber wendet, werden ausschließlich „wesentliche“ Verzierungen besprochen. „Willkürliche“

Verzierungen blieben unberücksichtigt und leider auch unerwähnt. Der behandelte Zeitraum umfaßt die Zeit zwischen 1680 und 1830. Höchst aufschlußreich sind Hinweise auf die Ornamentik im Anfang des 19. Jahrhunderts, die noch stark im Barock verwurzelt ist, sehr interessant Untersuchungen über den Doppelschlag bei Haydn und Mozart. Das Ganze ist übersichtlich angelegt und, weil von der Praxis ausgehend, leicht verständlich. Einige wichtige Manieren des 18. Jahrhunderts werden nur nebenbei oder gar nicht besprochen (Stütztriller, zusammengesetzte Ornamente); in erster Linie wurde Klaviermusik als Ausgangspunkt der Untersuchungen gewählt. Da der Komponist häufig die Einfügung der Ornamente durch den Spieler erwartete, hätte zudem der Lehre vom „Sitz der Ornamente“ mehr Platz eingeräumt werden können. Angesichts der noch weitverbreiteten Unkenntnis auf dem Gebiete der Verzierungskunst kann dieses Handbüchlein trotz genannter Einschränkungen gute Dienste tun und zu weiterer Beschäftigung mit diesem Teil der Auführungspraxis anregen.

Hans=Martin Linde

Schriften zum Orgelbau:

Richtlinien zum Schutze alter wertvoller Orgeln, Tagungsbericht „Altbayrische Orgeltage“, beides Verlag Merseburger, Berlin. Die beiden schmalen Heftchen sind von der „Gesellschaft der Orgelfreunde“ herausgegeben; sie enthalten viel Wertvolles. Seitdem unter Mitwirkung und auf Betreiben von Albert Schweitzer im Jahr 1909 das erste Orgelregulativ in Wien ausgearbeitet wurde, ist keine so eingehende und fundierte Anweisung mehr erschienen. Man möchte nur hoffen, daß sie in die rechten Hände kommt und recht befolgt wird! Die „Altbayrischen Orgeltage“ enthalten die Programme und Referate des Orgeltreffens in Freising im September 1956.

Hermann Keller

Humphrey Searle: *Ballet Music — An Introduction* (Cassell and Comp. Ltd., London, 1958).

Eine zusammenfassende Darstellung der Ballettmusik in ihrer Entwicklung über die Jahrhunderte hat es bisher nicht gegeben. So ist denn Humphrey Searles Unterfangen, einen solchen Gesamtüberblick von den

frühesten Anfängen des Balletts um 1550 bis zu Henzes „Undine“ zu geben, als Versuch, eine von vielen Freunden des musikalischen Theaters schmerz= lich empfundene Literaturlücke zu schließen, durchaus zu begrüßen. In seinem bei Cassell in London verleg= ten Buch „Ballet Music — An Introduction“ geht Searle denn auch detailliert auf alle Klassiker des histo= rischen und modernen Ballettrepertoires ein — und zwar in genauen und ausführlichen Beschreibungen der Musik und ihres Verhältnisses zur Handlungs= vorlage und Choreographie. Daß er obendrein manche in Vergessenheit geratene, der Wiederentdeckung durchaus würdige Ballettpartitur ans Licht zieht, sei ihm besonders gedankt — unternehmungsfreudigere Choreographen seien nachdrücklich auf die diesbezüg= lichen Entdeckungen Searles aufmerksam gemacht. Wohl werden hierzulande einige seiner Akzentsetzun= gen und natürlich auch einige seiner Auslassungen (Blacher, Klebe) in Erstaunen versetzen, aber man muß ihm doch bescheinigen, daß er seinen Wertungen der einzelnen Kompositionen zumeist auf eine für einen Engländer geradezu selbstverleugnende Weise kon= tinentale Maßstäbe zugrunde gelegt hat. Außerdem muß ihm hoch angerechnet werden, wie verhältnis= mäßig ausführlich er sich mit dem von anderen aus= ländischen Publizisten gemeinhin als nicht diskussions= würdig angesehenen Beitrag Deutschlands zur inter= nationalen Ballettszene auseinandersetzt. Das mehr nüchtern registrierend als stilistisch fesselnd geschrie= bene Buch enthält neben einem Postskriptum über das Thema „What is Ballet Music?“ auch ein umfangreiches (nach Datum, Titel, Ort, Choreograph, Komponist, Ausstatter und Solisten aufgegliedertes) Verzeichnis der wichtigsten Ballett-Uraufführungen (in das sich der in der ganzen englischen Ballett-Literatur mit konstanter Bosheit auftretende Irrtum von der Ber= liner „Abraxas“-Uraufführung aufs neue eingeschlichen hat) und eine sehr nützliche Diskographie. Ein sehr praktisches Handbuch!


Horst Koegler

Paul Hindemith: Oktett für Violine, 2 Violon, Cello, Kontrabaß, Klarinette, Fagott und Horn. Partitur. (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, 1958)

Kammermusik in dieser Besetzung hatte Hindemith bisher noch nicht geschrieben, und man studiert die Partitur, neugierig, wie sich dieses Werk wohl neben

Rohr-Lehn

Flötenbüchlein für die Schule



zum Singen und Spielen

zugleich Anleitung zum Erlernen der Schulblockflöte in C

BAND I: Edition Schott 3661 BAND II: Edition Schott 4245

Hunderttausende

haben nach dieser bewährten
Anleitung das Blockflötenspiel
erlernt

Zwei Bände je DM 2,80

In jeder Musikalienhandlung vorrätig

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Beethovens Septett und Schuberts Oktett ausnehmen wird. Als Beethoven und Schubert ihre Werke komponierten, standen Haydn und Mozart als Ahnherren vor ihnen, sie hatten sich vor dem Geist des Divertimentos und der Sonate zu verantworten. Ungleich größer ist heute das geschichtliche Bewußtsein des Komponisten: in seinem Oktett setzt sich Hindemith mit der Welt des späten Barocks auseinander, mit dem Divertimento, der Sonate, der klassischen Durchführungstechnik und der Fuge.

Das Oktett hat fünf Sätze. Der erste Satz beginnt mit einem Grave und hat als Hauptteil ein formal sehr kunstvoll gebautes „Mäßig schnell“ von 265 Takten. Der zweite Satz sind „Varianten“, der dritte ist einer der schönsten langsamen Sätze Hindemiths, der vierte eine Art Scherzo, und der letzte heißt „Fuge und drei altmodische Tänze (Walzer, Rondo, Galopp)“.

Das Werk ist eine der reichsten und reifsten Schöpfungen Hindemiths. Kammermusik in der klassischen Form des Begriffs ist alles an diesem Oktett, Kammermusik nicht nur als Gattungsbegriff, sondern als Begriff bestimmter Inhalte und seines genau abgegrenzten Wesens musikalischer Erfindung, Behandlung der Instrumente, der Form und der musikalischen Ausprägung.

Karl H. Wörner

Neue Musik für Violine

Der bisher selten berücksichtigten Notwendigkeit, dem Geiger Studienwerke zur Einführung in die Neue Musik zu geben, soll Paul Angerers „Technische und durchaus musikalische Etüde für Violine und Klavier“ (Universal-Edition Nr. 12651) dienen. In ihr liegt ein formal gut abgerundetes, vom Instrument her ansprechendes Stück vor, das geschickt geigerische Tradition mit der Moderne verbindet. Die technischen Anforderungen sind nicht übermäßig hoch. In der Hauptsache werden Saitenwechsellkombinationen verlangt, doch nie etüdenmäßig über längere Strecken repetiert. Einmal taucht die sogenannte Paganinische Strichart auf, die allerdings erst bei ausgedehnterer Anwendung zu voller Beherrschung führen könnte. Auch die Grifftechnik stellt keine besonders hohen Ansprüche, doch wäre trotzdem die Beigabe von Fingersätzen vorteilhaft gewesen. Die Klavierbegleitung macht die Etüde zu einem verwendbaren, wirkungsvollen modernen Vortragsstück, das als Vorbereitung auf manches anspruchsvollere Werk dienen kann.

Bedeutend weiter, man möchte fast sagen, schon jenseits der geigerischen Grenzen führt die Sonate für Violine allein op. 27 von Hanns Jelinek (im Selbstverlag, Auslieferung durch Hofmeister, Wien), ein viersätziges, sehr frei in Form und Tempo gestaltetes, ausdrucksstarkes Werk, das nicht viele Interpreten finden dürfte, die seinen außerordentlichen Anforderungen gewachsen sind. Nur die vollkommene Meisterung der widerhaarigen Intonationsprobleme und restlose Erfüllung der beabsichtigten raffinierten Klangfarbeneffekte werden der Sonate, die durch

kraftvolle Phantasie und echt musikantisches Temperament besticht, zu der dem Komponisten vorschwebenden Wirkung verhelfen können. In technischer Beziehung gewinnt besonderes Interesse das öfter vorkommende Glissando bei rückender oder feststehender Hand, z. T. mit festliegendem Stützfinger in Doppelgriffkombinationen, eine Technik, die zu ausgezeichneten Intonationsübungen anregen kann. Virtuöseste Grifftechnik verlangt vor allem das jagende Presto. Sicherlich wird einmal später die Geschichte des Violinspiels Jelineks Werk den ihm gebührenden Platz in der Literatur für Violine allein einräumen.

Folker Göthel

Triosonaten von Telemann

In der Barockmusik des ausgehenden 17. Jahrhunderts ist die Triosonate als Kammermusikgattung durch Werke von besonderem Gewicht vertreten. Als hervorragendster Repräsentant der damaligen Violinmusik erlangte sie im kammermusikalischen Bereich eine ähnliche Bedeutung, wie sie später dem Streichquartett zufiel. Georg Philipp Telemann widmete dieser Gattung sein besonderes Interesse. In stilgerechter Bearbeitung der Urtexte Telemanns durch Walter Kolneder veröffentlichte der Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, sechs Sonaten für zwei Violinen und Basso continuo, deren Bekanntheit wesentlich zur Erweiterung unseres Telemannbildes beiträgt. In ihrer großzügigen Anlage, den kraftvollen Fugen und den affektbetonten langsamen Sätzen stehen sie ebenbürtig neben den Trios von Händel. Spittas bekannte Formulierung „Bach h-Moll — Telemann C-Dur“ findet in der Diesseitigkeit mancher Schlußsätze Telemanns erneut Bestätigung. Demgegenüber vermitteln aber einzelne Sätze, wie z. B. der pastorale Eingangssatz der G-Dur-Sonate, das mystische a-Moll-Lento der 3. Sonate und ganz besonders die inspirierte e-Moll-Sonate Eindrücke einer künstlerischen Phantasie, die weit über die von Spitta gesehenen Grenzen hinausragt.

Bruno Masurat

Kompositionen für Cello und Klavier

Für Violoncello und Klavier erschienen drei kürzere Werke von Nussio, Wolpert und Girnatis, die trotz reicher Chromatik fest in der Tradition wurzeln, sich von Formexperimenten freihalten und dem Cello im traditionellen Sinne dankbare Aufgaben zuweisen. Am eingänglichsten ist „Notturmo di Valdemosa“ von Otmar Nussio (Universal-Edition, Wien. Transkription für Violoncello und Klavier nach der Orchesterfassung), ein schwergerisch ausdrucksvolles Stück von südländischem Duktus. Etwas herber — etwa Brahms plus Hindemith — gibt sich das „Ritornell“ von Franz Alfons Wolpert (Heinrichshofens Verlag, Wilhelmshaven). Wolpersts und Nussios Kompositionen liegen auch in Fassungen für Viola und Klavier vor. Die Sonatine für Violoncello und Klavier von Walter

Goldklang-Blockflöten

in Ton und Ansprache immer hervorragend.

Nachweis von Fachgeschäften durch Heinrich Gill, Bubenreuth bei Erlangen

Altschuhntanz - Cloy Dance

Allegro

Aus Flandern - From Flanders

8 4

f (2. x *p*)

p rit.

f (2. x *p*)

ndler

Allegretto

Wolfgang Amadeus Mozart
1756 - 1791

8 2

mf

mf

anzen und Springen

Allegro

Hans Leo Hassler
1564 - 1612

8 4

f (2. x *p*)

f

p

f

Zwei kleine Stücke

SECONDO

I

Harald Ger

Lebhaft

4/4

f *mf*

5

p *mf*

9

f *mf* *rit.* *p*

II

Zart Nicht schnell

6/8

p

7

p

Zwei kleine Stücke

MO

I

Harald Genzmer

Lebhaft

The first piece, 'Lebhaft', is in 4/4 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It contains a melody with a first ending bracket and a fermata. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It contains a bass line with a fifth-finger fingering '5' at the start. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The second system also has two staves. The upper staff continues the melody with a *p* (piano) dynamic. The lower staff continues the bass line. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

II

Zart Nicht schnell

The second piece, 'Zart Nicht schnell', is in 6/8 time and B-flat major. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. It contains a melody with eighth-note patterns and a first ending bracket. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of one flat, and a 6/8 time signature. It contains a bass line with eighth-note patterns. Dynamics include *p* (piano). The second system also has two staves. The upper staff continues the melody with a *p* dynamic. The lower staff continues the bass line. The piece concludes with a repeat sign and a final cadence.

Leichte vierhändige Klaviermusik

SECONDO

Holzschuhtanz - Cloy Dance

Aus Flandern - From Flanders

Allegro

Handwritten musical score for 'Holzschuhtanz - Cloy Dance'. The piece is in 4/4 time and marked 'Allegro'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte dynamic f (2. x p) and features a series of eighth-note patterns. The bass staff has a forte dynamic f and features a series of quarter-note patterns. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano dynamic p and features a series of quarter-note patterns. The bass staff has a forte dynamic f (2. x p) and features a series of quarter-note patterns. The piece concludes with a double bar line.

Ländler

Wolfgang Amadeus Mozart
1756 - 1791

Allegretto

Handwritten musical score for 'Ländler'. The piece is in 3/4 time and marked 'Allegretto'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a mezzo-forte dynamic mf and features a series of eighth-note patterns. The bass staff has a mezzo-forte dynamic mf and features a series of quarter-note patterns. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte dynamic f and features a series of eighth-note patterns. The bass staff has a mezzo-forte dynamic mf and features a series of quarter-note patterns. The piece concludes with a double bar line.

Tanzen und Springen

Hans Leo Hassler
1564 - 1612

Allegro

Handwritten musical score for 'Tanzen und Springen'. The piece is in 3/4 time and marked 'Allegro'. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte dynamic f (2. x p) and features a series of eighth-note patterns. The bass staff has a forte dynamic f and features a series of quarter-note patterns. The second system also has a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte dynamic f and features a series of eighth-note patterns. The bass staff has a forte dynamic f and features a series of quarter-note patterns. The third system also has a treble and bass staff. The treble staff begins with a piano dynamic p and features a series of eighth-note patterns. The bass staff has a forte dynamic f and features a series of quarter-note patterns. The piece concludes with a double bar line.

Girnatis (Edition Sikorski, Hamburg) ist dreisätzig: der erste Satz lebhaft, verspielt und in der Tonaltät bereits weitgehend aufgelockert, der zweite „Arietta“ dagegen fast rein diatonisch mit espressiver Cello=kantilene und etwas simpel arpeggierender Begleitung, ihm überlegen der dritte Satz mit leiser Neigung zu Music-hall und einer unbeschwerten Frische, die an die Anfänge der Gruppe der „Six“ erinnert.

Helmut Schmidt-Garre

Franz Schmidt: Quintett, B-Dur

Für den einarmigen Pianisten Paul Wittgenstein hatte Franz Schmidt mehrere Werke komponiert, die Friedrich Wührer für zweihändige Fassung umgearbeitet hat. Nach dem Klavierkonzert Es-Dur liegt jetzt auch das Quintett B-Dur für Klavier, Klarinette, Violine, Viola und Violoncello in der neuen Fassung vor (Verlag Josef Weinheber, Wien). Das Werk ist typisch für den epigonalen, besonders von Bruckner abhängigen Stil Schmidts, der zweihändige Klavierpart weist in rauschenden Akkordzerlegungen und zahlreichen Oktavverdoppelungen seine Abhängigkeit vom ursprünglich einhändigen auf.

Helmut Schmidt-Garre

Blockflötenmusik

Der Schott-Verlag, London, hat mit seinen Neuerscheinungen für Blockflötenmusik den verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten für dieses Instrument Rechnung getragen.

Eine neue Reihe in Form von Liederblättern — „Chorus and Recorders“ — ist wohl vor allem zur Pflege des (englischen) Volksgesanges in der Schule und in Sing- und Spielkreisen gedacht. (Chorische Besetzung der Stimmen.) In Nr. 2 erscheinen zwei Scherzlieder (A Limerick und The Cormorant) für Gesang und Sopranflöte, zweistimmig gesetzt von Walter Bergmann; der Northumbrian Folksong „Bonny at Morn“ (Nr. 1) in der Bearbeitung für einstimmigen Gesang mit 2 Sopran- und 1 Altflöte ist dagegen harmonisch anspruchsvoller. (Michael Tippett.)

Der Hausmusik dient das Händel-Album (bereits das zweite!), in dem W. Bergmann geeignete Stücke, meist Tänze, aus Händels Werken für Sopran-, Alt- und Tenorflöte mit Klavier ad lib. eingerichtet hat. Eine Bereicherung für Hausmusikanten, die Händels Musik keinen Abbruch tut!

Ein Heft mit spanischen Liedern, die Fernando Moragas gesammelt und Ph. Rodgers geschickt und stilvoll für Sopranflöte und Klavier bearbeitet hat, wünschte man sich mit einem Zupfinstrument be-

gleitet. Gitarristen sollten sich das zunutze machen! Im „Archive of Recorder-Consorts“ liegen vor: zwei Instrumentalkanzonen von Florentio Maschera (1588), von M. und Fr. Grubb eingerichtet für 2 Sopran-, 1 Alt- und 1 Tenorflöte, und drei „Fancies“ zu 3 Stimmen von Michael East (1618), die Nathalie Dolmetsch den Blockflötenspielern vermittelt hat. (2 Altflöten, 1 Tenorflöte.) Ursprünglich waren diese Lieder „für Violen wie für Singstimmen“ gedacht, so daß sich die Ausführung mit Streichinstrumenten, gemischt oder im Wechsel mit Blockflöten, sehr empfiehlt.

Eine Tafelmusik für 5 Blockflöten und 5 Streichinstrumente (2 Violinen, 2 Violen und Baß) mit Generalbaß schrieb Heinz Ignaz Franz Biber (gest. 1704); eine klangprächige Suite, die freilich in Verbindung mit den Blockflöten (2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor, 1 Baß) erst bei Verwendung alter Streichinstrumente richtig zur Geltung kommt. (Herausgeber: C. R. F. Maunder.)

Schließlich ist den Freunden alter Kammermusik eine dreisätzige Triosonate von J. J. Quantz zugänglich gemacht worden, die bisher in Abschrift im Britischen Museum ruhte. Sie steht ebenso wie die bisher bekannte Sonate für Blockflöte und Querflöte (Bärenreiter-Verlag) in C-Dur und ist für Blockflöte und Violine mit Generalbaß geschrieben. Die Herausgeber (W. Bergmann und L. Lefkovitch) vermuten aber, daß Quantz an Stelle der Violine auch die Oboe im Sinne hatte, so daß auch für diese reizvolle Kombination von Instrumenten jetzt ein schönes Werk neu zur Verfügung steht.

Gisela Liertz

Musik für Bläser

Die Sonate für Altsaxophon und Klavier von Friedrich Leinert (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) bereichert zwar die nicht gerade zahlreiche Konzertliteratur des Altsaxophons, kann darüber hinaus jedoch nur geringes Interesse beanspruchen. Dazu wirkt die Musik zu schwerfällig, der Klaviersatz vor allem klingt wenig differenziert und sensibel. Präventiös ist dagegen das „Duo for Oboe and Clarinet“ von Arthur Berger (C. F. Peters Corporation, New York). Die beiden Instrumente werden kontrapunktisch völlig selbständig in rhythmisch und dynamisch äußerst differenzierten Linien gegeneinander geführt. Die sprunghafte Melodik weist zwar Einflüsse Schönbergs auf, gibt jedoch trotz weitgehender harmonischer Freiheit die Tonaltät nicht auf.

Helmut Schmidt-Garre

Man hat lange Zeit darüber Klage geführt, daß es keine Sammlung von Volksliedsätzen für Bläser in den Posaunenchor- und Volksmusikkapellen u. a.

LIBER ORGANI

Alte liturgische Orgelmusik

für den praktischen Gebrauch bezeichnet und herausgegeben von ERNST KALLER

Richtlinien für diese Sammlung waren: Eine Auswahl aus den liturgisch orientierten Orgelwerken zu treffen und außerdem Studienmaterial für den anfangenden und fortgeschrittenen Spieler zu schaffen.

10 Bände · Edition Schott

gäbe. Inzwischen hat aber auch die Bläserlei an den höheren Schulen, Jugendmusikschulen und in der Volkshochschularbeit an Bedeutung gewonnen, und mit den neuerstandenen Militärkapellen ist einer solchen Sammlung sicher ein weiterer Verwendungs- und Wirkungsbereich zugewachsen. Die Posaunen- chöre der Evangelischen Kirche haben Volksliedsätze für Bläser für ihre eigene Arbeit herausgegeben, die nach anderen Gesichtspunkten ausgewählt sind als die jetzt von Willy Schneider veröffentlichten. Auch in der Satzanlage und -weise unterscheiden sich beide Sammlungen, so daß man nicht sagen kann, man hätte sich die Arbeit — auf einer Seite zumindest — sparen können.

Denn mit den Heften „Lied und Bläterspiel“ (Bekannte Volkslieder) hat Willy Schneider nun etwas geschaffen, das zum ersten Male in umfassender Weise alle Besetzungs- und Spielweisen, instrumentale Zusammensetzung und das Leistungsvermögen im Durchschnitt der meisten Bläserkapellen berücksichtigt. Vom Quartett an können die Sätze in jeder beliebigen Besetzung gespielt werden. Durch die Notierung der Partitur in C können auch Posaunen chöre die Liedsätze mitblasen, selbst wenn andere Gruppen gleichzeitig „Militärgriffweise“ anwenden.

Ein besonderer Vorzug dieser vom Verlag B. Schott's Söhne in Mainz sorgfältig gestalteten Ausgabe liegt in dem Sonderheft mit den Melodien und Texten der Lieder unter dem Titel „Alle singen mit“. Blasen und Singen gehören zusammen, und die Bläsergruppen täten gut daran, einen Satz — bevor sie ihn blasen — zu singen, einstimmig und auch mehrstimmig.

Die Sätze sind durchweg leicht ausführbar, mit kleinen Intonationen versehen. Vielleicht wirken sie deswegen zu sehr „über einen Kamm geschoren“, weil sie fast ausnahmslos vom Herausgeber gesetzt sind. Bei einer Sammlung wie dieser scheint es m. E. geboten, wenigstens ein paar Mitarbeiter heranzuziehen, um eine gewisse Farbigkeit und Verschiedenartigkeit in den Sätzen zu erreichen.

In der Praxis hat sich „Lied und Bläterspiel“ bereits bewährt, und so mag hier nur noch einmal der Hinweis auf die vielfältige Verwendungsmöglichkeit stehen gerade im Blick auf die örtlich unterschiedlichen Gegebenheiten. Überall, wo miteinander gesungen und gespielt werden soll, werden diese Liedsätze gern zur Hand genommen werden.

Martin Lutschewitz

Nuove composizioni per organo (Tschechischer Staatsverlag, Prag 1958).

Das 64 Seiten starke Heft enthält sechs Orgelkompositionen tschechischer Komponisten, der älteste ist 1901, der jüngste 1929 geboren. Die Sammlung läßt erkennen, daß die betreffenden Komponisten westeuropäisch, hauptsächlich französisch ausgerichtet

sind. Die italienischen Titel sind willkürlich gewählt, sie stehen zum Inhalt in keinem ursächlichen Verhältnis.

Überzeugende Leistungen sind Moto ostinato von Petr Eben (geb. 1929), Toccata von Karel Janeček (geb. 1903) und Fantasia e Toccata von Ján Zimmer (geb. 1926). Alle drei Kompositionen können nicht als zeitgemäße Musik bewertet werden, sondern sind als Nachklänge des Impressionismus einzustufen. Von den französischen Vorbildern lernten die tschechischen Musiker, die Klangmöglichkeiten der Orgel wirkungssicher auszunützen.

Rudolf Walter

Vokalmusik

Karl Scheit legt in der Universal-Edition Wien eine kleine Auswahl von Liedern des englischen Lautenkomponisten John Dowland (1562—1626) unter dem Titel „Lieder mit Klavierbegleitung“ vor. Leider hat er den Lautensatz für Klavier umgearbeitet, eine heute längst überholte Konzession an die „Musikliebhaber“; denn wer schon solche Stücke musiziert, wird immer den Originalsatz vorziehen.

Die Aufführungsart Singstimme mit Lautenbegleitung war gegenüber der im Originaltext erstgenannten A=cappella=Interpretation nicht „schon vollkommen gleichberechtigt“, wie im Vorwort zu lesen steht, sondern seit jeher üblich.

In der „Zeitschrift für Spielmusik“ (Hermann-Moede-Verlag, Celle) sind für das 228. Heft aus Heinrich Alberts (1604—1651) umfangreicher Sammlung acht „Weltliche und geistliche Arien“ ausgewählt worden: Fünfstimmige Liedsätze, den Gepflogenheiten der Zeit entsprechend, für Ad-libitum-Besetzung zur vokalen Oberstimme. Der Kleinstich für Blockflöten ist zwar notwendig, macht aber die ohnehin schon reichlich kleinen Akkoladen unübersichtlich. Trotzdem wird jeder Spielkreis das Heftchen gerne zur Hand nehmen, weil die Auswahl der Stücke gut ist.

Adam Adrio, Spezialforscher für die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, legt in der von Gottfried Grote herausgegebenen Reihe des Staats- und Domchors Berlin, „Chorwerke in Einzelausgaben“, als Heft 4 „Ein deutsches Magnificat“ von Johann Crüger (1598 bis 1663) vor (Verlag Merseburger, Berlin). Der Berliner Komponist ist meist nur als Schöpfer zahlreicher Kirchenlieder aus dem evangelischen Gesangbuch bekannt. Dieses Magnificat aus einer Sammlung von acht Vertonungen durch die Kirchentöne zeigt ihn als beachtlichen Komponisten im Stile des vielschichtigen geistlichen Konzerts — hier für konzertierenden Sopran und Tenor, zwei vierstimmige Chöre, Violine und Orgel-Continuo —, der schon stark zur Kantate hinneigt. Das Werk ist streckenweise von starker Ausdruckskraft, so im 6. Vers die Schilderung der erhobenen Elenden oder im 5. Vers der zerstreuten Hoffärtigen, die fast an Schütz gemahnt.

Freude am Spiel

mit unseren bewährten
und neuen Wulf-Fideln

MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL

leicht erlernbare Instrumente
klangschöne Instrumente
vielseitige Instrumente
preiswerte Instrumente

Instrumente für alte und neue Musik



Bei der sonst vorhandenen Akribie des Herausgebers in Vorwort und Revisionsbericht hätte man gerne noch erfahren, wo denn das Deutsche Musikgeschichtliche Archiv Kassel den Mikrofilm des Continuoparts hat aufnehmen lassen, dessen erste Seite zum Schluß im Faksimile wiedergegeben ist.

Christiane Engelbrecht

Eva Pain: „Kanon in B“ (Verlag Schott, London, 1958).

Das Stück ist im Untertitel „Processional“, als Aufzugsmusik, genannt und umfaßt 88 $\frac{3}{4}$ =Takte in gemäßigtem Tempo. Mit Ausnahme der offenen Quinten in den Takten 23 und 82 ist es satztechnisch gediegen gearbeitet, der Kanon entwickelt sich zwischen Sopran und Tenor des vierstimmigen Satzes. Stilistisch ist die Arbeit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verpflichtet.

Durch genaue Registrierungsangaben empfängt man einen Einblick in die englische Spielpraxis der Gegenwart. Sie ist offenbar eine Verbindung von farbenreicher und dynamisch ausgerichteter Klanggestaltung. In dieser Hinsicht kann der deutsche Organist aus dem Stück von Eva Pain etwas lernen.

Rudolf Walter

Neue Kantaten

Man hat sich heute daran gewöhnt, alle musikalischen Kleinformen, soweit sie den Chor mit Instrumenten

verbinden, als „Kantaten“ zu bezeichnen. Zu dieser Gattung von „Kantätchen“ legt der Mösel-Verlag, Wolfenbüttel, einige neue Beispiele vor. Die Osterkantate von Felicitas Kukuck für drei gemischte Stimmen und Streicher gehört als gesungenes Schriftwort inhaltlich in den evangelischen Gottesdienst. In die etwas spröde Substanz der Komposition fügen sich wohl Fiedeln oder Holzbläser klanglich besser ein als etwa ein Streichquartett mit modernen Instrumenten. Jens Rohwers Choralkantate zu Pfingsten „Komm, Tröster Geist“ (Chor, Blockflöten und Geigen) zeigt erneut die besondere Fähigkeit des Komponisten, durch verschiedenste Verbindung gleichbleibender Bauteile farbige, mosaikartige Flächenwirkungen zu erzielen. Vor allem erleichtert diese „Baukasten-Methode“ auch die Einstudierung des Werkes. Ebenfalls Pfingsten, aber aus nicht religiös gebundener Sicht ist das Thema der Pfingst-Kantate von Adolf Fecker nach Texten neuerer Dichter. Das Werk, zu dessen Aufführung neben gemischtem Chor und Streichorchester noch wenigstens drei Blockflöten (oder Holzbläser, dazu ad lib. Blechbläser) erforderlich sind, eignet sich besonders für den festlichen Rahmen einer Schulfeyer oder ähnliche Gelegenheiten. Erna Woll schrieb schließlich eine sommerliche Miniatur-Kantate mit dem Titel „Mohn, roter Mohn“ (gl. St. mit Streichquartett und Flöte). Ein hübsches Stück, das für Schulen mit einem lebendigen Musikunterricht kaum Schwierigkeiten bereiten dürfte, zumal alle Gesangspartien durch mitspielende Instrumente gut gestützt werden.

Hermann Bittel

DIE SCHALLPLATTE

Was ist Stereophonie?

HEINRICH SIEVERS

1. Das technische Problem

Stereophonie entspringt dem Wunsch der Technik, ein möglichst naturgetreues Hörerlebnis durch Tonträger zu vermitteln, und verfolgt den Zweck, musikalische Interpretationen plastisch, im Sinne perspektivischer Tiefenwirkung, intensiv zu machen.

Stereophonie beruht auf folgenden Grunderkenntnissen: beide Ohren des Menschen üben beim Hören verschiedene Funktionen aus. Trifft eine Tonquelle von rechts auf den Hörer, so wird zunächst das rechte Ohr erregt; das linke wird von der Tonquelle etwa

$\frac{1}{1000}$ Sekunde später erreicht, nämlich um die Wegdifferenz vom rechten zum linken Ohr. Das sind etwa 25 cm. Bei zwei gleichzeitig von rechts und links ausgestrahlten Tönen gleicher Frequenz orientiert sich das Gehör nach dem Ton der größten Lautstärke und der besten Klangqualität. Der Zeit- und Lautstärkenunterschied, mit dem die Schallwellen das rechte und das linke Trommelfell erreichen, bewirkt das räumliche Hören und führen im Gehirn zur Ortung der Tonquelle.

Darauf baut die Stereotechnik auf. Sie benötigt, den beiden Ohren des Menschen entsprechend, zwei

Wulf-Fidel

Das bewährte und gern gespielte Instrument. 4 Stimm-lagen: Sopran g-g' DM 130,-; Alt d-d' DM 145,-; Tenor G-g' DM 165,-; Baß D-d' DM 198,-.

Wulf-Schulfidel

Für die Schule und jegliches Gemeinschaftsmusizieren stellen wir mit dieser Fidel ein preisgünstiges Instrument zur Verfügung. 4 Stimm-lagen – Stimmung wie bei der Wulf-Fidel. Sopran, Alt je DM 79,-; Tenor DM 95,-; Baß DM 115,-.

Wulf-Quinton

Neben unseren Instrumenten in Quart-Terz-Stimmung steht hiermit eine Fidel in Quintstimmung bereit. Zwei Stimm-lagen: Diskant c-c' DM 98,-; Baß C-c' DM 148,-.

Verlangen Sie Prospekte vom MÖSELER VERLAG WOLFENBÜTTEL

Mikrophone zur Musikaufnahme. Die Anordnung der Mikrophone kann über einen künstlichen Kopf erfolgen und gleicht damit dem natürlichen Hörvorgang. In der Praxis verwendet man inzwischen ein Doppelmikrophon, das auf engstem Raum zusammengebaut ist. Jedes einzelne Mikrophon kann durch „Richtcharakteristik“ in seiner Hauptempfindlichkeit beeinflusst werden, so daß beispielsweise die im Orchester links vom Zuhörer platzierten Violinen gegenüber den rechts sitzenden Bratschen bevorzugt werden können, die Mitte aber (Violoncelli) durch Überschneidung der Wirkungsbereiche von beiden Mikrophonen gleichstark aufgenommen wird. Die technische Entwicklung ist auf diesem Gebiet noch nicht abgeschlossen.

Beide Mikrophone geben, jedes für sich, die empfangene Musik in geringer Phasenverschiebung auf die getrennte Spur eines Magnetbandes (Doppelspur). Von hier aus kann, ebenfalls über zwei getrennte „Kanäle“, die Doppelspur auf zwei verschiedene, örtlich beliebig voneinander zu trennende Lautsprechergruppen als klingende Musik zurückgegeben werden. Aus klangplastischen Gründen wird man die beiden Lautsprechergruppen auf gleicher Ebene und Höhe, jedoch etwa zwei Meter voneinander getrennt anordnen.

Es lag nahe, die neu entwickelte Technik dem Rundfunk nutzbar zu machen. Wirtschaftliche Gründe und die Unmöglichkeit, geeignete Wellenbereiche zu bekommen, lassen diesen Gedanken jedoch in weite Ferne rücken. Der Schallplatte erwachsen auf diese Weise die größten Chancen. Auf Grund zweier Aufzeichnungsverfahren, der *Tiefenschrift* Edisons und der *Seitenschrift* Berliners, können die beiden „Kanäle“ gleichzeitig ihre Energien auf zwei getrennte Aufnahmebahnen einer Schallfolie (Platte) gravieren. Die *Tiefenschrift* graviert die Stromstöße des einen Kanals senkrecht zur Plattenoberfläche in die Rille, die *Seitenschrift* nutzt die Rille parallel zur Plattenoberfläche. Beide Gravierungen sind also 90 Grad gegeneinander versetzt. Kantet man die Rille um 45 Grad, so ist jede Schriftart 45 Grad zur Plattenoberfläche geneigt und kann durch einen einzigen Saphir abgetastet werden. Der Saphir gibt also beide Aufnahmespuren der Platte auf zwei getrennten Wegen über zwei Verstärker an zwei Lautsprecher, die dem Hörer den stereophonen Effekt übermitteln. Die Wirkung ist am besten, wenn der Hörer (bei Zimmergeräten) etwa in einer Entfernung von zwei bis drei Metern gleichweit von beiden Lautsprechern Platz nimmt.

Diese auf den einfachsten Nenner gebrachte Erläuterung des stereophonen Vorganges schließt natürlich eine große Zahl von speziellen elektrotechnischen Erkenntnissen ein, die in besonderem Maße die Klangqualität beeinflussen. Davon kann an dieser Stelle nicht weiter die Rede sein, weil den Musikliebhaber in erster Linie die künstlerischen Probleme des neuen Aufnahme- und Wiedergabeverfahrens interessieren.

2. Fragen der künstlerischen Notwendigkeit

Der Weg der Klangverbesserung von Schallplatten hat in den vergangenen zehn Jahren in verschiedene Richtungen geführt. Empfindlichere Mikrophone, systematische Erforschung der Aufnahme- und Wiedergabebedingungen, die Verwendung von Magnettonbändern an Stelle der Wachsplatten und nicht zuletzt die Möglichkeit, den hohen Rauschpegel der Schellackplatte durch Kunstprodukte erheblich herabzusetzen, führten zu wesentlicher Steigerung der Klangqualität. Durch die Herabsetzung der Umdrehungsgeschwindigkeit von 78 auf 33 wurde es möglich, ununterbrochene Abspielzeiten bis zu 30 Minuten je Plattenseite zu erzielen. Das alles hat den Hörer anspruchsvoll und empfindlich gemacht. Technische Schlagworte wie *high fidelity* (HI-FI), *true high fidelity* oder *new orthophonic high fidelity* kennzeichnen in Wirklichkeit eine klangtechnische Steigerung der Wiedergabequalität, die in ihren Unterschieden kaum noch wahrnehmbar ist, zumal die meisten urteilsfähigen Schallplattenhörer nur unvollkommene Abspielgeräte besitzen. Hinzu kommt, daß viele Musikfreunde die besonders in den USA hochgezüchtete und geschätzte Erweiterung des Frequenzbandes nach der Tiefe und vor allem nach der Höhe nicht schätzen. Man dreht aus diesem Grunde gern den Höhenregler des Wiedergabegerätes zurück und beschneidet damit absichtlich die oberen Frequenzen. Nach dem heutigen Stande der Technik ist ein Höhepunkt im „einkanaligen“ Aufnahme- und Wiedergabeverfahren erreicht worden. Es werden theoretisch kaum noch weitere Verbesserungen möglich sein, die Entwicklung ist abgeschlossen. Nur der Weg der Stereotechnik bietet auf lange Zeit neue Entwicklungsmöglichkeiten.

Wie steht zu diesem voraussichtlich einschneidenden Wandel in der Schallplattenpraxis der künstlerisch verantwortungsbewußte, musikalisch gebildete Hörer? Die meisten werden stereophonische Aufnahmen noch nicht kritisch genug gehört haben und sich deshalb über die ästhetischen Folgen des neuen Aufnahmeverfahrens nicht recht im klaren sein. Viel zuwenig ist schon beim einkanaligen Aufnahmeverfahren in den vergangenen zehn Jahren von Kennern und Liebhabern „ernster“ Musik die riesengroße Gefahr erkannt worden, die durch das stückelbare Tonband entstanden ist. Ohne Schwierigkeiten kann der Interpretationsablauf mit beliebigen Änderungen korrigiert werden. Diese späteren Eingriffe in den nachschöpferischen Interpretationsakt bescherten uns zwar spieltechnisch makellose Schallplatten letztmöglicher Perfektion, konservieren aber eine Wiedergabe, die der Wirklichkeit nicht entspricht. Es gibt Aufnahmen, die selbst bei weltberühmten Solisten auf einer einzigen Plattenseite über zwanzig später eingefügte Korrekturen in die ursprüngliche Interpretation notwendig machten. Daß der Hörer davon beim Abspielen der Platte nichts merkt, ist der Technik zu danken. Man



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



vergleiche aber einmal vom Musikalischen her um 1935 gemachte Aufnahmen, die in ihrer Einspielung hinterher nicht mehr technisch „frisirt“ werden konnten, weil der ursprüngliche Interpretationsvorgang auf Wachsplatten graviert wurde, um zu erkennen, in welcher künstlerisch gefährlicher Weise das heute übliche Korrekturverfahren zu einem musikästhetischen Problem geworden ist.

Immer mehr verlagert sich also der Einfluß auf die musikalische Wiedergabe vom Interpreten zum Techniker, der damit die Art und Weise des Hör-Erlebnisses steuern kann. Diese Gefahren sind bei der Stereophonie weiter gewachsen, weil zu den bereits vorhandenen Eingriffsmöglichkeiten jetzt noch die klangperspektivischen Vorgänge kommen, die beeinflusst werden können. Es bleibt abzuwarten, wie sich die gegenwärtige Situation in Zukunft klären wird. Die bislang vorliegenden Stereoaufnahmen interessieren viel mehr von ihrem Überraschungseffekt als von ihrer musikalisch-ästhetischen Qualität, die damit keineswegs unterschätzt werden soll. Tatsächlich zwingt die Stereophonie zum Zuhören. Der künstlerisch empfindsame Hörer, der die Schallplatte im wesentlichen als musikalisches Hilfsmittel wertet, um durch sie den Anreiz zur tieferen Erkenntnis des lebendigen, unmittelbar musizierten Kunstwerkes zu erhalten, sieht in der Stereophonie weder ein Hörproblem, das ihn berührt, noch eine Notwendigkeit, die seine musikalische Erlebnis- und Urteilsfähigkeit beeinträchtigen könnte. Für ihn bleibt die Schallplatte in jedem Fall Ersatz, auch wenn er weiß, daß sie längst zu einem einflußreichen Kulturfaktor geworden ist.

3. Warum also Stereophonie?

Sie hat ihre Berechtigung als technischer Fortschritt, weil sie, künstlerisch und stilkritisch richtig angewandt, intensiver an das klingende Kunstwerk heranhöhrt, als es die einkanalige Aufnahme vermag. Die Möglichkeit, „perspektivisch“ das Klangvolumen zu durchleuchten, einen natürlichen Raumklang zu erzeugen und damit lebendige Klangvorstellungen zu bewirken, kann zu neuen kompositionstechnischen Ausdrucksmitteln führen, die als schallplattengemäße Kunst wohl in erster Linie der elektronischen Musik zugute kommen würden. Zunächst aber wird sich das stereophone Aufnahmeverfahren bei klangdynamisch scharf umgrenzten Kompositionen auswirken. Doppelchörigkeit, Concerto grosso und viele andere terrassendynamische Werke erhalten stereophonisch eine weit stärkere Wirksamkeit als im einkanaligen Aufnahme- und Wiedergabeverfahren. Den größten Nutzen werden die Operaufnahmen von der Stereophonie haben, weil die klangliche Ortungsmöglichkeit zum lebendigen Hörerlebnis führt. Stereophone Operaufnahmen, wie sie bereits vorliegen, befriedigen zur Zeit am meisten, weil sie die Einbildungskraft des Hörers entschieden anregen und damit die Spannung erhöhen. Zur Klangwiedergabe tritt die Bewegungswahrnehmung; sie weckt optische Illusionen.

4. Was kostet Stereohören?

Gute stereophonische Abhöranlagen sind sehr teuer. Da man praktisch zwei gleichwertige Wiedergabeparaatzen in einem Stereogerät vor sich hat, gilt als Faustregel: doppelter Preis eines guten Rundfunkgerätes. Hinzu kommt ein Stereoplattenspieler von größter mechanischer Zuverlässigkeit. Zwei gesonderte

Lautsprecher, die jeder etwa ein bis zwei Meter vom Stereogerät (mit diesem verbunden) angebracht werden, erhöhen, je nach Qualität, den Endeffekt. Der klangempfindliche Hörer wird insgesamt etwa 1000,— DM aufbringen müssen, um ein vollauf befriedigendes Stereogerät zu besitzen. Die von der Industrie auf den Markt gebrachten Zusatzgeräte, um vorhandene einkanalige Apparate in „Stereo“ umzuwandeln, sind, wie es scheint, Kompromißlösungen. Die Spitzengeräte für Stereophonie kosten zur Zeit etwa 5000,— DM (Telefunken). Plattenspieler für Stereophonie, die auch für die bisher üblichen Platten Verwendung finden können, werden inzwischen zu erschwinglichen Preisen von allen Herstellungsfirmen auf den Markt gebracht. Perpetuum-Ebner (St. Georgen/Schwarzwald) hat ein Stereokoffergerät in Serienproduktion, das in Klangqualität und technischer Zuverlässigkeit sehr zweckdienlich ist. Es kostet unter 500,— DM.

Am mutigsten haben sich die Unterhaltungsmusik und der Jazz der Stereophonie verschrieben. Ungehemmt experimentiert die heitere Muse mit den neuen Möglichkeiten. Fast möchte man glauben, daß mit den überraschenden Effekten der zweikanaligen Aufnahmetechnik ein völlig verändertes Wirkungsfeld Raum greift. Die „ernste Musik“ vom Barock bis zur Romantik gewinnt in den bislang vorliegenden Stereoaufnahmen an „Atmosphäre“ und räumlich intensiver Tiefe. Die Technik spricht von „Vollklang“ und meint damit den natürlichen Raumklang des Konzertsaaes.

DER ROTE FADEN

Unter dem Gesichtspunkt einer effektiven Steigerung des Hörerlebnisses verdienen die nachstehend genannten Stereo-Langspielplatten als die zur Zeit besten Veröffentlichungen genannt zu werden:

Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-Dur op. 73 · Jakob Gimpel, Klavier · Die Berliner Philharmoniker (Rudolf Kempe)
(Electrola; ASDW 9001; 32,— DM)

Brahms, Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98 · Concertgebouw-Orchester Amsterdam (E. van Beinum)
(Philips; 835 000 AY; 32,— DM)

Tschaikowsky, Symphonie Nr. 6 h-Moll op. 74 (Pathétique) · New-Yorker Philharmoniker (Dimitri Mitropoulos)
(Philips; 835 500 AY; 32,— DM)

Wagner, die Walküre. 3. Akt (vollständig), 2. Akt (Todverkündung). Mitwirkende: Kirsten Flagstad, Otto Edelmann u. a. · Wiener Philharmoniker (Georg Solti)
(Decca; SXL 2031/32; 64,— DM)

Strawinsky, Petruschka, Ballett · Orchestre de la Suisse Romande (Ernest Ansermet)
(Decca; SXL 2011; 32,— DM)

Orff, Die Kluge. Gesamtaufnahme der Oper (W. Sawallisch). Mitwirkende: Marcel Cordes, Gottlob Frick, Elisabeth Schwarzkopf u. a. · Das Philharmonische Orchester
(Electrola; SAX 2257/58; 64,— DM)

Heinrich Sievers

Carl Orff auf der Schallplatte (II)

Wie Carl Orffs Welttheaterwerke in alle Welt gegangen sind, so hat auch sein pädagogisches Werk, das *Schulwerk*, von Jahr zu Jahr gesteigerten und weltweiten Anklang gefunden. Neben der deutschen Ausgabe sind eine englische, flämische und schwedische erschienen; eine französische, türkische und finnische ist in Vorbereitung. (Jüngst hat die Sibelius-Akademie in Helsinki das Schulwerk für ganz Finnland verpflichtend eingeführt.) Nach den fortlaufenden Sendungen des Schulfunks des Bayrischen Senders in den Jahren 1948 bis 1952, die die endgültige Neufassung der „Musik für Kinder“ durch Orff und seine Mitarbeiterin Gunild Keetman zur Folge hatten (B. Schott's Söhne, Mainz), kam es zu weiteren ständigen Sendungen (so München, Hamburg, Bremen u. a. m.) und auch Fernsehsendungen. Nach dem ersten Teil eines Schulwerkfils, der mit Schülern des Salzburger Mozarteums gedreht wurde, steht ein zweiter Teil dieses Filmwerkes im Stadium der Herstellung. Hier wird ein Querschnitt schulwerklicher Betätigung durch Acht- bis Achtzehnjährige geboten.

Sind die Schulwerkfirme eine höchst willkommene anschauliche Ergänzung für den Pädagogen und ist es besonders wertvoll, daß hier unter Orffs persönlicher Regie authentisches Anschauungsmaterial gegeben wird, so gilt dies zweifelsohne in noch erhöhtem Maße von der Registrierung dieser einzigartigen „Modellsammlung“ des Schulwerkes selbst auf Platten; und auch hier nach dem authentischen Willen Orffs. Die Bedeutung ist kaum zu unterschätzen, sowohl unmittelbar für die Musikpädagogik der Gegenwart und im speziellen die Schulwerklehrer, als auch für die Zukunft, indem hiermit eindeutig die originale Weise festgelegt erscheint, wenngleich das Schulwerk eben ja nicht sklavische Nachahmung will, sondern an die Lernenden wie an die Lehrenden die gleichen Forderungen aufgeschlossener geistig-musikalischer Lebendigkeit stellt.

Die Aufgabe der Registrierung hat die *Columbia/Electrola* übernommen, zu einer Zeit, als der Aufstieg des

Schulwerkes erst begann. Neben den beiden vorliegenden Platten mit Wiedergaben aus „Musik für Kinder“ Teil I und II werden auch die restlichen Teile III bis V aufgenommen werden. Die beiden ersten Platten (C 80107/33 WSX 510 und C 80108/33 WSX 511) erweisen sich von höchster technischer Güte und tadelloser Klangsteuerung, die vielfach raumhaftes Hören suggeriert. Aus technischen wie künstlerischen Gründen wurde die Folge der Stücke gegenüber der gedruckten Fassung mitunter abgeändert. Zugleich wurde eine — gewiß sehr weitgreifende — Auswahl getroffen. Sie erweist sich in der dargebotenen Form als glücklich, denn sie läßt in der Raffung den Weg vom Einfachsten bis zum Kompliziertesten klar und mühelos erfassen und kann daher, weit über den Kreis der Lehrenden, breiterem Publikum einen überzeugenden Eindruck von der fruchtbaren Methode der Orffschen Lehre und ihres Aufbaues geben.

Unter Carl Orffs und Gunild Keetmans Leitung musizieren der Chor der Augsburger Singschule (Josef Lautenbacher), der Kinderchor des Trappschen Konservatoriums in München (Richard Boeck), ein Kindersprechchor und ein Instrumentalensemble (Spezialinstrumente von Studio 49, Klaus Becker, München-Gräfelfing) und die Münchner Chorbuben unter Fritz Rotschuh.

Knapp und doch inhaltsreich mit seinen Angaben über Natur und historische Gegebenheiten der einzelnen Stücke ist der Beiteil, der zugleich auch die Nummerierung der Druckausgabe enthält. Die ebenfalls aus der Feder von Werner Thomas stammende Einleitung umreißt in prägnanter Formulierung Wesen und Absicht des Orffschen Schulwerkes. Zahlreiches Bildmaterial zeigt ergänzend Kinder am Orff-Instrumentarium.

Andreas Liess

Einbanddecken für 1958 zum Preise von DM 3,50
ab sofort erhältlich.

Diesem Heft ist je ein Prospekt des Verlages Anton Böhm & Sohn, Augsburg, und des Verlages Boosey & Hawkes, Bonn, beigelegt.

Bilder

Szene aus Hindemiths „Cardillac“ in München 1926 / „Carmina burana“ von Carl Orff szenisch in Berlin (dpa)
Menelaos und Helena (attische Vasenmalerei 5. Jh. v. Chr. / Szenenbild zur „Ägyptischen Helena“ von Richard Strauss, Berlin 1928 / Neubau des Staatstheaters in Kassel (Pauly) / Szene aus „Orphée“ von Maurice Béjart (Haut) / Duke Ellington

Neue Zeitschrift für Musik · Gegründet 1834 von Robert Schumann · Das Musikleben

Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M.

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — Seit 1953 vereinigt mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — Seit 1955 vereinigt mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet von Prof. Dr. Ernst Laaff), „Deutsche Musikzeitung“.

OFFIZIELLES NACHRICHTENORGAN

seit 1954 für den Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Sitz Hannover — seit 1954 des Verbandes der Lehrer für Musik an den höheren Schulen Bayerns, Sitz München.

seit 1956 für den Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre E. V., Sitz München — seit 1953 des Verbandes der Singschulen, Sitz Augsburg

MUSIKERZIEHUNG · MUSIKSTUDENT

Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin und Dr. Karl H. Wörner

Gedanken über musikalischen Kitsch

HANS HOLLANDER

Die aus einer sprachlichen Verbalhornung geborene Bezeichnung Kitsch¹⁾ kennzeichnet charakteristische Schöpfungen der Musik, Literatur und bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in deren spezifischer, geistig-kultureller und sozialer Situation das Kitschprodukt einen idealen Nährboden fand. Im allgemeinen Sprachgebrauch haftet diesem Wort etwas Abfälliges und Minderwertiges an, ein Schuß von Ironie ist in ihm enthalten und bisweilen auch ein nicht allzu scharf abwehrender ästhetischer Protest, der noch durch ein gewisses unausgesprochenes Wohlwollen mit dem fraglichen Objekt gemildert wird. Kitsch ist die häufigste Bezeichnung für Schund, Schmarrn und billige Mache, für Erzeugnisse, die an einen niedrigen Geschmack appellieren. Aber das Phänomen des Kitsches ist nicht allein eine Frage von Stil und Geschmack, sondern wesentlich auch ein Phänomen von Gesinnung und Moral. Es gibt natürlich auch einen Kitsch der persönlichen Lebenshaltung.

Mit Kunst hat der Kitsch nichts zu tun. Er ist nicht etwa schlechte Kunst, sondern eine Kategorie für sich, die ihre besonderen Existenzgesetze hat. Kunst ist die einmalige, höchst persönliche Gestaltwerdung eines inneren Erlebens, die Vision eines Objekts oder einer Idee, eine Manifestation, die aus einem keineswegs schmerz- und kampflosen Erlebnis geboren ist, und durch einen solchen vermenschlichenden, geistig-seelischen Prozeß wird der künstlerische Impuls zu einer neuen, höheren Gestaltung transfiguriert.

Im Kitsch ist jene Umwertung, das aus der schöpferischen Vision resultierende Vergeistigende und Transzendierende, nicht vorhanden. Der Kitsch ist gemeinplätzig, intellektuell steril, er ist nicht exklusiv wie das wahre, auch „populäre“ Kunstwerk, sondern buhlerisch, den billigsten Beifall, den Effekt des geringsten Widerstandes erstrebend. Der „stimmungsvolle“ Öldruck im vergoldeten Gipsrahmen stimmt in seiner philiströsen Bedachtsamkeit, nur ja nichts an „Poesie“, Gefühl oder didaktischer Erbauung zu unterlassen, mit dem sentimental eleganten Salonstück des 19. Jahrhunderts überein, das in unerschöpflicher Auswahl Pseudopoesie mit seichter Virtuosenbrillanz verbindet. Entartete Ableger einer Kunst, die in Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn und Liszt ihre Meister hatte, verwässern sie die distinguierte Originalität jener Vorbilder und überschwemmen so den Markt mit Erzeugnissen wie Glöckchenspiel, Äolusharfe, Elfenreigen, Champagnerperlen, Verlorenes Glück, Gebet einer Jungfrau und ähnlichem.

An sich ist das Kitschprodukt nicht wirklich populär, es ist nur billig und in einem anspruchsvollen, sich selbst ernst nehmenden Sinne banal. Hier liegt einer

der moralischen Einwände gegen das Kitschprodukt: daß es etwas vorgibt, das es nicht besitzt, daß seine Sphäre unaufrichtig, verlogen, scheinheilig und pomphaft ist, daß ihm jeder Humor fehlt, jener Sinn zur Selbstbespiegelung und Ironie, welche den süßlichen Schwulst als einen guten oder schlechten Witz annulliert.

Das 19. Jahrhundert hat durch seinen jähen sozialen Umschichtungsprozeß die Grundlagen für das Kitschprodukt geschaffen. Seine Konsumenten, in ihrem Geschmack durch die Verschiebung ihrer gesellschaftlichen und Bildungsfundamente verdorben und unsicher gemacht, sind mit der Zivilisation in eine gewisse Berührung geratene halb- und viertelgebildete Repräsentanten des sogenannten großen Publikums, jener Unmenge von Trägern einer Talmikultur, die als die Opfer der Industrialisierung und des Anwachsens der Großstädte aus ihren kulturell gesicherten volkhaften Fundamenten in eine städtische Atmosphäre verpflanzt worden waren. Sie, die in ihrem Geschmack vielfach korrumpiert worden sind, zu allerlei billiger Nachmacherei neigen, vom falschen Pelzmantel der Frauen bis zu den papierernen Blumen in der guten Stube und der sich an einem sentimental Schlager begeistern den Haustochter, sind der Nährboden für das Kitschprodukt, das hier die Rolle des Kunstersatzes spielt.

Vom Volkslied in seiner zeitlosen Gültigkeit unterscheidet sich der süßlich sentimentale Schlager mit seinem schmachtenden Gesäusel, seinen erotischen Pikanterien und öden, witzlosen Zweideutigkeiten, wie sich etwa die herben Holzschnitzereien einer echten Bauernkunst von den weichlichen figuralen Massenerzeugnissen einer modernen Fremdenverkehrsindustrie unterscheiden. Das Zeitalter des Jazz hat im großen ganzen befreiend und vitalisierend auf das Schlagerlied gewirkt. Parodie, Groteske und Humor haben gemeinsam, daß sie das Falsche bagatellisieren und vielfach ad absurdum führen. Neben Erfrischendem und wirklich Inspiriertem hat der Pseudo-Jazz freilich eine Flut von gesinnungslosem Schund, von unappetitlicher Pseudo-Erotik und Pseudo-Lyrik hervorgebracht.

Auf das engste verbunden mit dem zeitgenössischen Schlagerlied ist die viel verbreitete Theaterorgel. Das beharrliche Vibrato ihres Klangcharakters vergrößert

¹⁾ Das Wort wird gewöhnlich aus dem englischen sketch, d. i. eine Skizze, eine flüchtig hingeworfene Zeichnung, abgeleitet. Die Münchener Bohème hat aus sketch das deutsche Wort Kitsch geprägt. Die billigen Zeichnungen oder Skizzen, welche sich fremde Kunstfreunde nach den Meisterwerken der Galerien herstellen ließen, also die sketches, sind in einer humorigen Künstlerterminologie zu Kitsch geworden.

nicht nur das akustische Volumen einer Melodie, es verleiht ihr auch eine grelle und aufreizende Farbigekeit, so etwa wie in der neuzeitlichen Lichtreklame die Konturen eines Gebäudes, mag es architektonisch noch so armselig sein, durch buntfarbene Neonbeleuchtung „magisch“ eingesäumt werden. Von da führt ein direkter Weg zum anderen Extrem — der kühlen, aber amüsanten Banalität des anglo-amerikanischen „skiffle“, einer Kombination von Streichinstrument (zumeist eine Kiste mit darübergespannter Saite), Wäscherumpel, Banjo oder Mandoline und Gesang.

Die Theaterorgel hat sich als eminent nützliches Instrument zur Wiedergabe der zahllosen zeitgenössischen Transkriptionen und Paraphrasen bekannter Melodien erwiesen. Ein entstellter Mozart, ein mit einem sentimental Text versehener Chopin und dergleichen mehr haben sich als das gangbare Repertoire von Virtuosen etabliert, deren Darbietung durch ein sie umgebendes farbiges Lichterspiel um ein weiteres illuminiert wird. Das Verlogene einer solchen Prozedur liegt auf der Hand, die Verfälschung und Vergewaltigung, die darin liegen, daß eine Melodie aus ihrer ursprünglichen musikalischen Konzeption in einen anderen, ihr wesentlich fremden Rahmen verpflanzt wird.

Kulturhistorisch gesehen ist dem Kitschprodukt durch den Zusammenbruch der ästhetisch und sozial gesicherten, auf einer stabilen Konvention beruhenden klassischen Formsprache des 18. Jahrhunderts — die „serenità“ des Klassizismus ist der Ausdruck dieser inneren Sicherheit — Tür und Tor geöffnet worden. Während die Gesellschaft des Ancien régime vom Kunstwerk nicht mehr und nicht weniger forderte, als dieses enthielt, weil sie sich mit dem Werk in der gleichen Bildungs- und Gefühlssphäre wußte, stehen wir im 19. Jahrhundert einer beunruhigenden Spannung zwischen Kunstwerk und Publikum gegenüber, einer Spannung, die gekennzeichnet ist durch eine Vergöttlichung von Kunst und Künstler einerseits und eine hilflose Fremdheit dem Kunstwerk gegenüber andererseits. Daß die vergeblich um Ausgleich ringenden Kräfte dieser Spannung sich nun in Zwitterbildungen auslebten, die an der Peripherie der Kunst lagen, ist weiter nicht verwunderlich. Dort, wo sich die Übereinstimmung von Kunstwerk und Publikum nicht einzustellen vermochte, sprang das Kitschprodukt als billiger Ersatz, als Pseudokunstwerk, ein. Diese Kluft hat nicht selten in der ersten Kunst zu mehr oder minder eklatanten Versagern geführt, die sich, wie die spätrömantische Opér vielfach zeigt — wir erinnern etwa an Neßler, Bungert, an manche Werke der Wagner-Nachfolge und des Verismus —, als richtige Kitschprodukte erwiesen. Um wieviel mehr mußten aus dieser Lage die Erzeuger einer lediglich für den Hausgebrauch bestimmten Unterhaltungs- und Stimmungsmusik ihre Schaffensberechtigung ableiten, zumal sich diese auch noch auf eine gewichtige Menge von Abnehmern berufen konnten. Immerhin werden gelegentliche billige Entgleisungen bei Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Tschaikowsky und anderen noch immer durch eine handwerkliche Meisterschaft und eine noble künstlerische Gesinnung gemildert, Qualitäten, die wir beim Professionalkitsch vergeblich suchen würden. Der Opernkitsch in seiner süßlich-sentimentalen oder betont realistischen oder heroisch=pathetischen Ausprägung läßt sich, verglichen mit den übrigen musikalischen Kitschzweigen, nicht so scharf umgrenzen. Das

letzten Endes Inkommensurable der Gattung, in der sich alles auf den sinnlichen Eindruck hin konzentriert, verlangt andere und weitere Maßstäbe. Von der wirkungsvollen Theatralik der älteren Oper bis zu den Kompliziertheiten des psychologischen und symbolischen Musikdramas reichen die stilistisch=ästhetischen Möglichkeiten der Oper. Hier haben die Kraßheiten eines Kolportageromans ebenso Platz wie die bunten Allegorien des barocken Theaters, hier kann Ideenhaftes mit philosophischen und metaphysischen Perspektiven in sinnlicher Form abgewandelt werden, wie auch rein Spielerisches, das von einer problemlosen Dynamik getrieben wird. Sicher wird auch hier schwächliche Nachahmerei und die Spekulation auf niedrige Instinkte als Kitsch anzusprechen sein: die Jahrmakeltromantik eines „Trompeters von Säckingen“, in den gemalten Gewölben und dem Butzenscheibenzauber stimmungsvoller Wein- und Bierstuben fortlebend, die Sentimentalität eines „Evangelimanns“, das Kokettieren mit Erlösungsgedanken und romantischen Gleichnissen, unterstützt von einer dick aufgetragenen Musik, wie sie namentlich in der nachwagnerschen Epoche charakteristisch ist, auf symphonischem Gebiete das triumphale Banner-Wehen in der Schlußkoda oder das Überdimensionieren eines ursprünglich unscheinbaren Gedankens — hier sind charakteristische Kitscherscheinungen gegeben, denen weder die Dynamik der Szene noch auch die gelegentliche Schlagkraft der Musik über die billige Maché hinweghilft. Aber es kann andererseits ein literarisch minderwertiger Text durch eine packende und theaterwirksame Musik glaubhaft gemacht werden; man denke etwa an manche Frühwerke Verdis, an „Cavalleria rusticana“, an Puccini.

Die Grenzen sind, wie man sieht, nicht leicht zu ziehen. Dies gilt besonders auch von der Operette, die in der Zeit des Hochkommens einer neuen bürgerlich-städtischen Gesellschaft eine kulturgeschichtlich nicht unwichtige Rolle spielt. Wenn auch die süßlichen Frivolitäten einer gewissen Gruppe von Salon=Operetten den Niederungen eines auf tiefster Stufe stehenden Amüsierbedürfnisses entsprachen, so hat die Gattung in Suppé, Johann Strauß, Franz Lehár und anderen Meister gefunden, welche die besten Traditionen des alten Singspiels fortsetzten und Kunstwerke der leichten Muse schufen. Wenn England in der Zusammenarbeit von Gilbert und Sullivan auf eine geistreiche, dabei auch musikalisch inspirierte regionale Gesellschafts- und politische Zeitsatire hinweisen kann, so empfängt der sprudelnde Witz und die ausgelassene Unwahrscheinlichkeit eines Hervé und Offenbach ihre Vitalität aus den Pariser Bouffes. Die eminente parodistische Begabung Offenbachs erscheint wie das musikalisch=satirische Gegengewicht gegenüber dem exklusiven Pathos und den sich immer mehr steigenden ideologischen Ansprüchen der spätrömantischen Musik, besonders des Musikdramas. Aus den Spannungen zwischen Kunstwerk und Publikum, denen die kitschfördernde Geschmacksunsicher-

Neuerscheinung!

Schriftenreihe „DIE OPER“

Herausgeber: Stoverock / Cornelissen

für den Musikunterricht an der mittleren und höheren Schule (auch für Liebhaber). 1. Heft:

Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

heit des späten 19. Jahrhunderts zugrunde liegt, empfängt das Werk Offenbachs seinen Sinn und seine kulturhistorische Bedeutung.

Gegen das Schwülstige und Melodramatisch=Verlogene in der Musik des späten 19. Jahrhunderts haben bekanntlich verschiedene Reaktionen eingesetzt — der Impressionismus war eine solche, die Neigung zu musikalischer Kleinkunst, Satires satirische Miniaturen, die noble, etwas wehmütige Ironie Ravels, der Zug zur Groteske und Parodie bei Prokofieff und Poulenc, der desillusionierte, aggressive Balladenton Bert Brechts und Kurt Weills waren Manifestationen in der gleichen Richtung. Der Kitsch ist durch solche energische Gegenströmungen in jene inferiore Position gedrängt worden, in die er seinem Wesen nach gehört. Vielleicht hat seine zeitweilige Verbreitung mehr als eine positive Reaktion in der ernsten Kunst zur Folge gehabt.

Österreichs komponierende Jugend

Die Stadt Innsbruck hat mit der Durchführung der 9. Österreichischen Jugendkulturwoche ganz entschieden das Musikfest von Österreichs kompositorischem Nachwuchs begangen, und selbst dann, wenn man mit allem Lokalpatriotismus Bundeshauptstädter, also Wiener, wäre, müßte man zugeben, daß sich Tirols Landeshauptstadt in diesen Tagen eine Welt-offenheit leistete, die für österreichische Unternehmungen ähnlicher Art — die allerdings noch nicht bestehen — beispielgebend werden sollte. Für den unvoreingenommenen Zuhörer mag es zunächst scheinen, als ob das Bild, das ihm vom Schaffen von Österreichs Jüngsten geboten wurde, etwas einseitig wäre, denn da die Jury, welche die Werkauswahl für die Aufführungen vorzunehmen hat, aus bekannt fortschrittlichen Komponisten besteht, hat — sollte man glauben — eine konservativere Begabung kaum die Möglichkeit, je zu Wort zu kommen. Aber in Wirklichkeit sind in Innsbruck für die Auswahl nur Können und Begabung, nicht aber Modernität oder Konservativismus maßgebend. Daß, wie die heurige Woche besonders stark gezeigt hat, die Begabtesten und die an Können am höchsten Stehenden aber zugleich auch die Radikalsten unter den derzeitigen Jungen sind, ist daneben ein anderes Kapitel.

Und sie sind radikal, Österreichs Jüngste, so radikal, als Jugend eben zu sein das Recht hat, und ihr fachliches Können ist ebenso imponierend wie ihre Selbstkritik und ihr ehrliches Ringen um jeden Ton ihrer Aussage. Es ist der ganz große Vorteil auch der Innsbrucker Wochen, daß sich die Komponisten mit denen, die über sie mehr Bescheid wissen wollen — also etwa Musiklehrer und Kritiker — nicht nur in Konzerten, sondern täglich auch im schönen Gästehaus Reichenau am Rande von Innsbruck treffen können. Dort, bei Vorträgen und oft heftigen Diskussionen, ist dann engste Fühlungnahme und das durchaus berechtigte „Auf-den-Zahn-Fühlen“ mit Österreichs komponierender Jugend möglich; ein Teil der Presse hat diese Gelegenheit auch erfreulicherweise benützt, und — nochmals sei es betont — dabei bestand die Ehrlichkeit und Kompromißlosigkeit des österreichischen Komponistennachwuchses in allen Ehren. Es sind dies keineswegs nur Wiener: die anderen Bundesländer

weisen gleichfalls starke Begabungen auf, und in diesem Sinn kann man noch immer vom Musikland Österreich sprechen. Aber daß alle, von denen Werke für die Konzerte ausgewählt wurden, in Wien (zumeist übrigens beim gleichen Kompositionslehrer, Karl Schiske) studieren, zeigt, daß die Bundeshauptstadt auf dem Gebiet des Kompositionsunterrichts eben doch viel stärker als die anderen Bundesländer den Anschluß an das musikalische Weltgeschehen gefunden hat. Imponierend aber für Innsbruck bleibt das nahezu Ausverkauftsein aller Veranstaltungen durch die Jugend: während anderwärts trotz kostenlosem Eintritt Konzerte mit zeitgenössischer Musik leer bleiben, ist Innsbrucks Jugend mit gekauften Eintrittskarten saalfüllend und äußerst kritisch vertreten, und das spricht für den guten Geist, der sichtlich über den Innsbrucker Musikerziehern, voran der Musikdirektor Kurt Rapf, und dem für die Durchführung der Kulturwochen verantwortlichen und sie propagierenden Tiroler Landesjugendreferat waltet. Es soll auch gebührend vermerkt werden, daß der Landesschulrat den Musiklehrkräften für alle Vorträge der Tagung Urlaub und Fahrtkostensatz gab. Daß die Schulmusiker, in deren Hand ja die Orientierung der Masse der Jugendlichen liegt, es am vordringlichsten nötig haben, die Wege der Jugend zu kennen, ist wohl unbestritten; daß sie aber trotz dem so deutlichen Wink oder der ihnen zumindest gegebenen Möglichkeit durch übergroße Abwesenheit glänzten, ist ein anderes und bedenklich stimmendes Kapitel...

Es ist in diesen Zeilen nicht nötig, über die Feststellung hinaus, daß der größere Prozentsatz der Jungen sich derzeit der seriellen Schreibweise zugewandt hat, zu fachsimpeln. Daß die Handhabung der Zwölftontechnik zur Selbstverständlichkeit geworden ist, sei aber doch festgehalten. Problematisch wird damit die Beziehung zum breiten Publikum, das ja zumeist schon die simpelsten Zwölftonwerke ablehnt. Aber mit tragem Beharren ist ja nichts gemacht. Da die Jungen unerbittlich vorwärtsstürmen, bleibt den Alten letztlich doch nichts anderes übrig, als entweder mitzugehen oder selber an der so großen Kluft zwischen ihnen und den Jungen schuldig zu werden: denn — so hart das älteren Ohren auch klingen mag — das Weltbild formt der vorausführendere Geist der Jungen, denen die Älteren ihre Reife und Besonnenheit zu geben, sie aber nicht allzusehr durch Beharren zu behindern haben.

In die Reihe der Konzerte war eines eingebaut worden, das im wesentlichen den heute schon „klassischen“ Meistern unseres Jahrhunderts, also Hindemith, Bartók, Schönberg, Strawinsky, Webern, galt und dessen übrigens hervorragende Interpreten alle die jungen Komponisten waren, die bei der Tagung zur Aufführung gelangten. Die Gegenüberstellung zeigte trotz der persönlich bedingten bekannten riesigen Verschiedenheiten dieser Meister überzeugend auch ihr Gemeinsames auf, nämlich das Vordringen zu äußerster Ökonomie, Wesentlichwerdung, Durchgeistigung, bei Webern geradezu ein Entkleiden von allen Effekten bis zum allerdings doppelt wesentlichen Skelett. Das erfordert eine Publikumseinstellung, die nicht so sehr Mitempfinden als Mitdenken und damit eine ganz starke Umstellung der Zuhörer benötigt und einen sicher behutsam vorzunehmenden Um-erziehungsprozeß für das heutige Publikum verlangt. Die Jüngsten aber *bedürfen* dieser neuen Publikumeinstellung und zeigen sich damit auf einer heute in

der ganzen Kunst stärkstens vorgeschobenen Höhe der Durchgeistigung, die der materialistisch eingestellten und genießen wollenden Haltung des durchschnittlichen Konzertpublikums geradezu entgegengesetzt ist. So kam es denn auch bei manchen der aufgeführten Werke leider bei einem Teil des allerdings auch durch keinerlei gesprochene oder gedruckte Einführungen vorbereiteten Publikums zu verständnislosem und unberechtigtem Gelächter. Niemand verlangt von unseren Jüngsten völlig ausgereifte Meisterwerke. Wir können aber feststellen, daß etwa Erich Urbaner (Prolog für Orchester über „Innsbruck, ich muß dich lassen“), Ingomar Grünauer („Immutata“ für 18 Instrumente), der ungarische Flüchtling und nunmehrige Wahlösterreicher Ivan Eröd (Sonata für Orchester über das Innsbrucklied), Gösta Neuwirth, Otto Zykán, Kurt Schwertsik, Istvan Zelenka sowie der besonders für Unterhaltungsmusik begabt scheinende Fridolin Dallinger oft schon ganz starke und immer gekonnte Aussagen boten, mit denen bekannt gemacht zu haben größtes Verdienst der veranstaltenden Stellen darstellt. Wer aber den Übergang zu den Jüngsten finden wollte, konnte sich an den Aufführungen von Werken der Klassiker der Moderne und Heillers, Schiskes, Jelineks sowie an Hand der Vorträge von Kurt Rapf, Friedrich Wildgans und Karl Schiske orientieren.

Robert Schollum

Aus dem Arbeitskreis für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik

1. Bundesvorsitzender: Dozent Richard Junker, Hannover-Waldhausen, Linzer Straße 3

Wie in den vergangenen Jahren, so erfreuten sich auch die 5. Bundestagung und der 3. Sonderlehrgang vom 26. 7. — 4. 8. in Bayreuth mit 260 Anmeldungen eines regen Zuspruchs (1957: 200). Dem Sinn eines Lehrgangs entsprechend, z. T. aus Gründen der Verhältnisse, blieb die Teilnehmerzahl auf 160 beschränkt. Den Überblick über den Gesamtverlauf gibt ein Bericht, der in Heft 11/1958 dieser Zeitschrift erschien. Mit Freude darf berichtet werden, daß der AfS durch die Bayreuther Veranstaltungen einen weiteren *Zustrom neuer Mitglieder* erhalten hat. Zu ihnen gehören auch die Professoren Julia und Ivan Gorenssek aus Osijek in Jugoslawien, wo beide als Musikerzieher und letzterer auch als Rundfunk- und Pressereferent tätig ist. Beide befanden sich auf einer Pressereise durch Deutschland und wollten nach drei Aufenthaltstagen in Bayreuth nach Dänemark und Norwegen weiterreisen. Sie sagten jedoch die Weiterreise ab, um bis zum Schluß bei uns in Bayreuth zu bleiben. Mit Dank erinnern wir uns auch wieder der Bayreuther Kollegen, die in vieler Hinsicht zum guten Gelingen der Tage beigetragen haben. Direktoren und Rektoren der uns zur Verfügung gestellten Schulgebäude, darunter die sehr schöne neue Berufsschule, taten ihr möglichstes. Wenigstens sechs Lehrkräfte der Singschule halfen bei der Regelung örtlicher Angelegenheiten. Kollege Götz war wieder der freundliche Berater und Führer bei Besichtigungen und Fahrten.

Es ist willkommenste Pflicht, dem Herrn Oberbürgermeister und der gesamten Stadtverwaltung herzlichst zu danken für die *Heimstätte*, die uns nun schon zum dritten Male in Bayreuth bereitet wurde.

Die *Mitgliederversammlung* und die *allgemeine Aussprache* standen unter dem Eindruck des Lehrgangs.

Die wichtigsten Verhandlungspunkte und -ergebnisse sind folgende:

1. Ausgehend von einem kurzen Rückblick auf die Entstehung und schnelle Entwicklung des AfS, schilderte der 1. Vorsitzende an dem Beispiel von Hessen-Kassel den fortschreitenden organisatorischen Ausbau des Kreises. Sitzungsgemäß werden Landes- bzw. Bezirksvorstände strukturell ebenso gebildet (gewählt) wie der Bundesvorstand; d. h. in ihnen sind vertreten: Schulmusikerzieher der verschiedenen Schulgattungen, Privatmusikerzieher, die Schulverwaltung, Lehrerorganisationen, Berater bzw. Referenten für verschiedene Arbeitsgebiete usw., so daß auch hier eine vielseitige und fortschrittliche Tätigkeit gewährleistet ist.

Für die *Durchführung der Facharbeit*, die im Dienste der freiwilligen Lehrerfortbildung überall im Vordergrund steht, haben sich die Zusammenarbeit mit den Schulbehörden und Lehrgänge und Tagungen auf Kreisebene bewährt; daneben im gleichen Maße ständige AGG wie z. B. in Hannover (mit bisher insgesamt 170 bis 180 Teilnehmern), Braunschweig, Hamburg u. a. Lehrgänge und Tagungen sollen weiter ausgebaut werden. Allgemeine Zustimmung hat auch die Herausgabe der „*Unterrichtshilfen*“ und Sonderdrucke gefunden.

Mit Dank und Anerkennung wurde die aktive Mitarbeit von Privatmusikerziehern begrüßt und die Notwendigkeit einer engen fachlichen Zusammenarbeit zwischen Schul- und Privatmusikerziehern herausgestellt.

Im Rahmen der Aussprache über den Jahresbericht des 1. Vorsitzenden wurde der Antrag eingebracht: Der AfS wolle sich etwa in Form einer Resolution an die Landeskultusministerien wenden mit dem Ziel, eine *Verbesserung der musikalischen Lehrerbildung* zu erreichen. Der Vorsitzende stellte in Aussicht, dieses Thema bei einer kommenden Gelegenheit umfassend zu behandeln und der Versammlung entsprechende Vorschläge zu unterbreiten.

Außerdem wird der Vorstand auch fernerhin um eine freundschaftliche Zusammenarbeit mit anderen Musikerzieherorganisationen bemüht bleiben und alle Regungen unterstützen, die einer vollen Würdigung der Musikerziehung dienlich sind.

2. Der Vorsitzende und die Versammlung gedachten in ehrender Weise dreier Mitglieder, die auch in diesem Jahr nach Bayreuth kommen wollten, aber durch den Tod abberufen worden sind: Professor Dr. Robert Unger/Oldenburger, Lehrer Ernst Dautert/Seelze bei Hannover und Student Manfred Knorr/Berlin.

3. Als Ausdruck kollegialer Verbundenheit eines großen Mitglieder- und Freundeskreises nahm die Versammlung mit Dank Kenntnis von den zahlreichen eingegangenen Grußtelegrammen und -briefen, z. B. der beiden durch Krankheit verhinderten Ehrenvorsitzenden Prof. Dr. F. Stein/Berlin und Kantor Stolte/Lage, der Professoren R. Wicke/Leipzig, A. Strube/Berlin und vieler anderer Kollegen.

4. Einen breiten Raum der Besprechungen nahm das Thema „*Arbeitsmittel und musikalische Schulspele*“ ein. Als Spende des AfS erhielt jeder Teilnehmer verschiedene Sonderdrucke und „*Unterrichtshilfen*“. Kantor Stolte stiftete für alle seinen „*Unterrichtsbogen*“ und Rektor Will/Neumünster seine mit den Koll. Kjör und Kücke herausgegebenen Schüler- und Lehrerhefte „*Mein erstes Musikbuch*“. Der Schott-Verlag steuerte eine große Anzahl der von R. Schumann gegründeten „*Neuen Zeitschrift für Musik*“ bei; außerdem konnte der Sonderdruck der AG Deutscher Chorverbände mit den 22 Volks- (Kern-) Liedern ausgegeben werden. Von anderen Verlagen stand

Notenmaterial zur Verfügung, von Studio 49/München das gesamte Orffsche Instrumentarium. Mit Aufmerksamkeit wurden die praktischen Arbeitsmittel (Notensteckspiel, Magnetnotentafel und Notenlegespiel) des Hamburger Lehrers Niepage sowie das Blumentopfglockenspiel der Privatmusikerzieherin I. Beinhorn aus Lüchow/Hannover und verschiedene Flannelnotentafeln betrachtet. Eingehende Würdigung fand die Tonkreisarbeit — ein „Griffbrett für jedermann“ — von Stud.=Rat Wolfrum/Niebuß. — Eine Ausstellung von Schülerarbeiten vom Anfangsnotenheft bis zu Abiturarbeiten (selbst Orgelbauzeichnungen) gab weitere Anregungen.

5. Die Versammlung nahm dann den *Kassen- und Rechnungsbericht* des Geschäftsführers entgegen.

Der im letzten Jahr zurückgestellte Antrag auf *Erhöhung der zu niedrigen Beitragssätze* erbrachte den einstimmigen Beschluß, den ermäßigten Beitragssatz von jährlich DM 1,50 nur noch für Studierende gelten zu lassen. Die übrigen Sätze sollen vorläufig unverändert bestehen bleiben. Die Versammlung läßt aber alle Mitglieder herzlich bitten, den noch gültigen Normalsatz für Einzelmitglieder von DM 3,— im Jahr nach eigenem Ermessen zu erhöhen.

6. Der *Kassenvoranschlag* für 1959 wurde genehmigt.

7. Infolge des durch Tod im Oktober 1957 ausgeschiedenen stellvertr. 1. Vorsitzenden des Afs, Professor Dr. Unger, hatte sich der Vorstand durch Zuwahl des bisherigen Beiratsmitgliedes Schulrat Heinrich Utermöhlen/Hann.-Münden bis zur Entscheidung der nächsten Mitgliederversammlung satzungsgemäß selbst ergänzt. Auf Antrag des Vorsitzenden stimmte die Versammlung der Wahl des Vorstandes zu. Schulrat Utermöhlen ist damit ab 2. 8. 1958 ordentliches Mitglied des Vorstandes mit der Aufgabe, den 1. Vorsitzenden im Behinderungsfalle zu vertreten.

8. Der Vorsitzende legte der Versammlung zwei Anträge von Stud.=Rat Scheuch/Kassel zur Beratung vor:

a) Schaffung einer *eigenen Zeitschrift, bzw. eines Mitteilungsblattes*. Da eine Entscheidung nicht sofort getroffen werden konnte, wird der Vorstand den Antrag dem Presseausschuß zur Stellungnahme zu-leiten und prüfen, ob eine Zusammenarbeit mit einer anderen Musikerzieherorganisation ermöglicht werden kann.

b) Bewilligung einer Entschädigung für den 1. Vorsitzenden. Der Antrag wird auf Wunsch des Vorsitzenden bis 1959 zurückgestellt.

9. Die abschließende allgemeine Aussprache über Tagung und Lehrgang in Bayreuth führte zu folgenden Vorschlägen: Wiederwahl der Stadt Bayreuth als Tagungsort für 1959; Ausbau der Musiziergemeinschaften und AGG; Wiedereinplanung von Fahrten durch das Frankenland; Aufnahme eines freien Colloquiums zur Behandlung von Fragen aus dem Teilnehmerkreis; Beibehaltung des Schwerpunktverhältnisses zwischen Kunstwerk, Praxis und Theorie des Unterrichts; Berücksichtigung der Grundschularbeit; Erweiterung der Literaturangaben.

Der Antrag, die Bayreuther Tagung mit Rücksicht auf die überdurchschnittliche Belastung der Verantwortlichen im zweijährigen Turnus durchzuführen, fand keine allgemeine Zustimmung. Sachliche Notwendigkeit ließe es als sehr erwünscht erscheinen, schon 1959 wieder zu tagen. Der Vorstand wurde gebeten, um eine Entlastung des 1. Vorsitzenden besorgt sein zu wollen.

Aus Landesbereichen

Schleswig-Holstein: Am 9. September brachte die Ultrakurzwelle des Norddeutschen Rundfunks in ihren Frühnachrichten die Meldung, daß am Sonnabend, dem 6. 9., in Pinneberg/Holstein eine neue Volks-

schule eingeweiht worden ist mit dem Namen *Carl-Eitz-Schule*.

Eine *musikpädagogische Arbeitstagung* fand am 25. Nov. in Neumünster statt.

Landesbereich Hessen: Auf der Mitgliederversammlung des Bezirksbereichs Kassel am 27. 6. in der Musikakademie der Stadt Kassel berichtete der Vorsitzende über bisherige und zukünftige Tätigkeit des Afs.

In den Bezirksvorstand wurden gewählt: Richard Junker (Vors.), Akademiedirektor Dr. R. Greß (stellvertr. Vors.), Reg.= und Schulrat Kretzschmer, die Studienräte Raßner und Römhild, die Rektoren Geese (Heiligenrode) und Först, Seminarleiterin G. Wagner, Lehrerin W. Duckart und Universitätsprofessor Dr. H. Stephani (Marburg).

(Die Anschrift des Bez.=Vorstandes lautet: Akademiedirektor Dr. Greß, Kassel, Auerstraße 27.)

Die Versammlung beschloß die Einrichtung einer ständigen AG „*Musik und Methodik des Musikunterrichts in der Schule*“. Die Übungen werden in den Arbeitsplan der Musikakademie der Stadt Kassel aufgenommen und finden statt am 1. Freitag eines jeden Monats von 17.15–19.00 Uhr in der Akademie (Köl-nische Straße 36) — *erstmalig am 10. Oktober 1958*. (Arbeitsgebiete: zunächst Grundschulpraxis, später weiterführende Aufgaben — Ltg.: vorläufig R. Junker). Eine Benachrichtigung an die Kasseler Schulen ergeht durch das Stadtschulamt. — Der Bezirksvorstand Kassel läßt alle Lehrkräfte, die Musikunterricht erteilen oder sich dafür interessieren, zur Teilnahme ein. Gäste sind willkommen. — Die Teilnahme ist kostenlos.

Außerdem beschloß die Versammlung die Anbahnung einer engen fachlichen Zusammenarbeit zwischen Schul- und Privatmusikerziehern.

Fortbildungstagungen mit Lehrproben, Kurzreferaten und prakt. Übungen unter Leitung von Hauptlehrer Schminke (Kreisfachberater f. Musik)/Eichenberg wurden durchgeführt am 30. 6. in Eichenberg für die Kreisbezirke Witzenhausen/Werra und Bad Sooden-Allendorf (Lehrprobe Hptl. Schminke, Referent R. Junker) und am 1. 7. in Hess.=Lichtenau für die Kreisbezirke H.=Lichtenau und Großalmerode (Lehrprobe Lehrerin Jestrabek, Übungsltn. Stud.=Rn. Holzapfel). Zu beiden Tagungen hatte das Schulamt eingeladen.

Am 25. 8. fand auf Anregung von Lehrer H. Jacob unter Leitung v. Schulrat Frank, Offenbach/Main, und Mitwirkung v. R. Junker eine *musikpädagogische Arbeitstagung* in Sprendlingen/Odenwald statt. Teilnehmer waren die Leiter und Angehörigen zweier Junglehrer-AGG.

Landesbereich Hamburg. Die ständige AG (Stud.=Ass. H. Krützfeldt) begann ihre Arbeit nach den Sommerferien mit dem Thema „Die verschiedenen Wege zur Einstudierung eines neuen Liedes“.

Landesbereich Niedersachsen: Nachträglich wird bekanntgegeben, daß der *Lehrerverein Pattensen*, Kr. Springe/Deister, den Vors. des Afs bereits am 23. 1. zu einer Lehrprobe mit anschl. Referat nach Pattensen eingeladen hatte.

Eine sehr anregende Übung führte die AG Hannover (Holzapfel) durch (26. 8.). Konrektor Reindes Schüler (7. Schulj. eines diff. Mittelbaus) spielten Hindemiths „Wir bauen eine Stadt“, AG-Angehörige stellten das Orchester. Konrektor R. berichtete über seine Erfahrungen bei der Erarbeitung des Spiels in der Klasse. Schulrat Böttcher leitete eine Arbeitstagung im Kr. Marienburg. Seine nächste Übung wurde auf den 14. Oktober in Schellerte angesetzt.

Der *Lehrerverein Uslar/Solling* bereitet eine musikpädagogische Tagung in Uslar vor.

VERBAND DEUTSCHER ORATORIEN- UND KAMMERCHÖRE E.V.

Nachrichtenblatt · Redaktion: Prof. Dr. Erich Valentin

Aus der »Elbacher Arbeit«

Bericht von einer Arbeitswoche

Die 7. Elbacher Musikwoche erfuhr eine beträchtliche Erweiterung hinsichtlich der Arbeitsgebiete wie der angesprochenen Personenkreise (über 160 Teilnehmer). Neu war auf instrumentalem Gebiet unter Dr. Heinz Zirnbauer (Nürnberg) „Kammermusikalische Mehrchörigkeit“, die künftig interessant zu werden verspricht. Nicht alles, was beglückte Entdeckerfreude aus Archiven zieht, ist auch unbedingt wertvoll. Immerhin kann dieses Gebiet anregend sich auswirken auf Musizierpraxis wie etwaiges Neuschaffen.

Als wichtige Ausweitung ist die Beteiligung des „Bayerischen Sängerbundes“ unter seinem Bundeschormeister Hans Haas (München) zu betrachten. Die in Elbach ja stets als hochwichtig behandelte Nachwuchsfrage brennt wie allerwärts auch im Chorwesen: darum hielt hier Hans Haas einen ausgezeichnet besuchten, ganz und gar von unten aufbauenden Dirigierkurs. Besonders wichtig aber war die Begegnung dieses Kreises mit der in Elbach gepflegten Mehrchörigkeit, durch die sich wichtige Impulse zu künftiger Zusammenführung bisher getrennt wirkender Musizierkreise ergaben. Denn das gleiche Anliegen hatte bereits seit dem Vorjahr der „Bayerische Musikbund“, dessen Präsident Wohlmuth (München) mit seinem Vorstand seit etlichen Jahren sehr aktiv in der Bläser-Nachwuchs-Heranzubildung ist wie in der Zusammenführung von Blasmusik und Chorwesen. Man ist sich durchaus bewußt über die Notwendigkeit tiefgreifender Revisionen in der Geschmacksbildung und dem Stilgefühl, die aus falsch verstandener „Tradition“ vom vorigen Jahrhundert her mancher Gepflogenheit anhaften. Man weiß aber auch, daß dies nicht mehr am „alten Holz“ möglich ist, sondern nur mit voranstrebendem Nachwuchs. Darum wurde nun für Elbach von zentraler Bedeutung die Arbeit, die Prof. Joseph Dorfner (Salzburg) mit einigen seiner Schüler als Assistenten und vorbildlichen Bläsern leistete. Besonders schön, festlich und durchklingendes Beispiel lehrreich und stilistische Maßstäbe gebend waren die täglichen Turmmusiken, die — mit alten und neuen Trompete-Posaunen-Werken — unter der grünen Kuppel des schönen Elbacher barocken Kirchturms erklangen: bläserische Kammermusik edler Art und Klangkultur.

Chorverband aber und Bläserverband kamen, namentlich nach einem sehr wichtigen und aufschlußreichen Referat von Prof. Otto Ulf (Innsbruck), der Tonbänder aus der ausgezeichneten Bläserarbeit, wie sie dort durch die Lehrerstudenten an alten und neuen Originalmusiken geleistet wird, zur Illustration seines Berichtes über das auf dem Gebiet im kleinen Land Tirol Mögliche verwendete, zum intensiveren Besprechen neu sich anbahnender Entwicklungen. Vielfach (Wasserburg, Prien, Marktoberdorf usw.) zeigen sich die erfreulichsten Ansätze zu einem organisatorischen wie künstlerischen Zusammenwirken der Chöre und der Blasmusik, wie es sich aus einer vernünftigen Belegung und Intensivierung des natürlich gewachsenen Brauchtums auf dem Lande und in den kleinen Städten ergibt. Es ist großartig, daß die Leitungen beider Verbände diese künftige Allianz befürworten und bereit sind, alles zu tun, um die nötigen Brücken zu schlagen, daß dies sich immer mehr verwirklichte, musikalisch wie gesellschaftlich: denn es müssen da natürlich gewisse Voreingenommenheiten noch schwinden, die sich aus der sozialen Struktur der Verbände ergeben, von denen der Sängerbund mehr den Kreis vom Akademiker bis zum Mittelstand umfaßt, während die (ländliche und kleinstädtische) Blasmusik gerade ihr eigentümliches Gesicht aus ihren bäuerlichen und handwerklichen Mitgliedern herschreibt.

Für Komponisten wie Verleger ergibt sich hier ein dankbares Feld geeigneter Literatur für Chor und Blasmusik.

Die beiden Verbände aber waren vorzüglich deswegen nach Elbach gekommen, um Kenntnis zu nehmen von und sich einzubauen in die hier nun seit Jahren gepflegte „Mehrchörigkeit“. Aus der musikwissenschaftlichen Arbeit Paul Winters (Neuhaus) und Bernward Beyerles (Elbach), die aus Archiven und Denkmälerausgaben viele Werke jahrhundertlangem Bibliotheksschlaf entrissen (Isaacs „Kaisermotette“ z. B.) und viele Werke aus der Periode der Mehrchörigkeit aus der Gabrieli-Schütz-Zeit auffanden und mit freundlicher Unterstützung aus Italien auffinden und in heute musizierbaren Ausgaben des „Lassus-Musikkreises“ der Praxis zugänglich machen, erwuchs im vergangenen Jahrzehnt die eigentliche „Elbacher Ar-

beit". In diesem Jahr nun wurden Chöre Gabrielis erarbeitet, mit Instrumenten (Streichern, Trompeten und Posaunen), und in der abschließenden Festmusik in der Kirche in räumlich weitest möglicher Aufstellung der vier Chöre (Chor I auf der Orgelempore westlich, Chor II vorm Altar östlich, Chor III und IV links und rechts mitten in der Vierung) zu großartiger Wirkung gebracht: hier kommt zu einfachem Kontrapunkt der Stimmen gleichsam ein „Kontrapunkt“ der gegen- und zueinander wogenden Klangflächen.

Viel diskutiert und Gegenstand mancher Erregung, ja anfänglich leichter Entrüstung und Befremdung war Prof. Ekkehart Pfannenstiels (Oldenburg) tägliches Studio für neue Chormusik, in dem er mit einem Auswahlchor eigene Kompositionen nach Volksliedtexten in ganz besonders intensiver Leistung, Aufmerksamkeit und wache Präzision erzwingender Anforderung arbeitete.

Seit Bestehen der Elbacher Wochen vereinigte stets Franz Hiblers (München) Streicherstudio in ziemlicher Klausur die hieran Interessierten zu intensiver Arbeit am Instrument und an alten Werken: diesmal versuchte man sich an Teilen des „Musikalischen Opfers“ von Bach. Ebenso waren die Blockflötenden, von Waltraud Schumann (Bad Tölz) betreut, getrennt beieinander, ebenso mit alter Musik befaßt und der Vorbereitung zum Mitwirken bei den Werken der Mehrchörigkeit. Man wurde sich aber abschließend darüber klar, daß es gut sein werde, künftig die allzu abschließende Klausur dieser Gruppen aufzuheben und diese Arbeit mehr und grundsätzlichler auf das Hauptziel der Woche, die Mehrchörigkeit, abzustellen und dadurch auch die gesamte Teilnehmerschaft intensiver zusammenzufassen. Der von Hans Reitzamer (Erlangen) mit ebenso viel Kenntnis, Charme und Erfolg geleitete Kurs „Schul- und Jugendmusik“ ist und bleibt für die vielen teilnehmenden Lehrer als Anregungs- und Informationsquelle für die notwendige Musikarbeit in der Schulstube wesentlich wie als ständiges „Reservoir“ für geeignete und begeisterte Singende und Musizierende innerhalb des gesamten Elbacher Angehens.

Über die Entwicklungen, die zur Pflege der Mehrchörigkeit führten, berichtete in hochinteressantem, durch Bilder und Beispiele belebtem Referat Paul Winter. Im letzten Jahr knüpften sich Beziehungen zu italienischen Instituten und Archiven, aus deren Beständen ein immer reicheres Material an geistlichen und weltlichen Werken dieses Stiles zu quellen beginnt. Diese neue Arbeitsverbindung drückte sich im Besuch der Herren Prof. Giuseppe Crema (Treviso) und Prof. Luigi Celegghin (Venedig), der meisterlich italienische Orgelmusik auf der kleinen, alten, sehr klangschönen Elbacher Orgel darbot, aus.

Alfred von Beckerath

Die Chorvereinigung Cuxhaven, die Goslarer Chorvereinigung, die Hamburger Singakademie und der Jugendsingkreis Oker sind dem Verband Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. beigetreten.

Aufführungen von Fritz Büchtgers Kammeroratorien „Verklärung“, „Auferstehung“ und „Himmelfahrt“ fanden unter Leitung des Komponisten in Basel und Lindau statt. Für den Südwestfunk und den Süddeutschen Rundfunk wurden die Werke ebenfalls aufgenommen.

Neue Chöre HARALD GENZMER

Südamerikanische Gesänge

für gemischten Chor a cappella (vier- bis neunstimmig), Textübertragung von Albert Theile

I Weiße Verlassenheit (Leopoldo Lugones)
Singpartitur DM —,75

II Der schwarze Mond (Vicente Gómez Kemp)
Singpartitur DM —,55

III Tristissima Nox (Manuel Gutiérrez Nájera)
Singpartitur DM —,55

IV Sensemayá (Nicolás Guillén)
Singpartitur DM —,65

Uraufführung: Dezember 1958 RIAS-Kammerchor, Berlin, unter Günter Arndt

Drei Chöre

nach Texten von Jacques Prévert (deutsch von Kurt Kusenberg) für gemischten Chor a cappella vier- bis zehnstimmig

I Rechenstunde
Singpartitur DM —,65

II Stadurlaub
Singpartitur DM —,40

III Wie man einen Vogel malt
Partitur DM 3,— · 2 Chorstimmen je DM —,50

In der Nacht gesungen

(Rudolf Alexander Schroeder) für vierstimmigen gemischten Chor a cappella

Singpartitur DM —,25

Drei Lieder

für Männerchor a cappella (vierstimmig)

I Die Gewißheit (Gotthold Ephr. Lessing)

II Der Weinschmelz (13. Jahrhundert)

III Römische Weinsprüche

In Vorbereitung

Des Knaben Wunderhorn

Acht Chorlieder für Sopran und Alt, drei- und vierstimmig a cappella

1. Frau Nachtigall

2. Ablösung

Chorpartitur DM —,45

3. Kinderpredigt

4. Urlicht

Chorpartitur DM —,45

5. Der verschwundene Stern (Matthias Claudius)

6. Wacht auf, ihr schönen Vögelein

Chorpartitur DM —,45

7. Käuzlein

Chorpartitur DM —,40

8. Christkindleins Wiegenlied

Chorpartitur DM —,40

Ansichtspartituren durch jede Musikalienhandlung.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

DIE SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

In eigener Sache

Zur Unterrichtung unserer Mitglieder

1. In der Nummer 3 der Zeitschrift „Kontakte“ (Juni 1958) hat Herr Alfred v. Beckerath auf Seite 119 zum Schluß eines Berichtes über eine Veranstaltung der Münchner Jugendmusikschule Angriffe gegen die Singschulen Bayerns gerichtet. Es stand da zu lesen:

„Der Erfolg war verdient groß, die Verdienste der Arbeit der Jugendmusikschule sind unbestreitbar. Und doch muß auf eine sehr bedauerliche bayerische Angelegenheit hingewiesen werden. Die gesangliche Seite des Programms lag ziemlich im argen: es passierten ausgesprochene Pannen, und auch da, wo an sich richtig gesungen wurde, war es nicht eigentlich schön. Hierfür aber kann die Jugendmusikschule nichts, die selbstredend davon durchdrungen ist, daß instrumentales Musizieren ohne Singen nicht geht. Das Singen aber hat offenbar im Bayerischen nun mal die Singschule gepachtet, und sie wacht darüber, daß sie in dieser Domäne nicht geschmälert werde. Auch ihre Verdienste sind im Stimmpflegerischen unbestritten. Es ist für den nicht direkt in den Auseinandersetzungen Drinstehenden schwer begreiflich, warum — zum Schaden der Kinder und der musizierenden Jugend, um die es ja bei allen Bemühungen einzig geht! — sich diese Divergenzen nicht glückhaft sollten beseitigen lassen! Wir wissen, daß viele junge und kluge Kräfte sich in ihrem Wirkungskreis einfach nicht mehr um diese Streitpunkte kümmern, daß sie sich in ihrer Ausbildung hier wie dort das holen, was sie brauchen, und es in ihrem Wirkungskreis nach ihrem Dafürhalten und nach ihrem künstlerisch-pädagogischen Gewissen frei so anwenden, wie sie es aus ihrer Verantwortung heraus vertreten. Daß es in einer bayerischen Stadt vorkommen kann, daß einer gut arbeitenden Jugendmusikschule direkt verboten ist zu singen, ist doch eine Groteske! (Lindau) — Für die Verantwortlichen gibt es hier einiges auszuräumen, was als ‚Bayerische Spezialität‘ beginnt blamabel zu werden und was es im sonstigen Bundesgebiet in der Form nicht gibt. Die Vereinigung ‚singen und spielen‘ ist doch uralt — selbstverständlich, und es müßten sich doch Mittel und Wege finden, das Gute aus beiden Bestrebungen, denen der Jugendmusikschulen und denen der Singschulen, zusammenzuführen zu einem gemeinsamen hochwichtigen, ja großartigen Werk, zu dem die allenthalben im Lande tätigen, jungen, vitalen und etwas können-den Kräfte mit Freuden und voller Zustimmung bereit wären!

A. v. Beckerath“

2. Unser sofort eingelegter Protest lautete:

„Die Ausführungen von Herrn Alfred v. Beckerath geben ein völlig falsches Bild von den musikerzieherischen Bestrebungen und Leistungen in Bayern im allgemeinen und der Singschulen im besonderen und müssen inhaltlich und formal entschieden zurückgewiesen werden. In wenig freundlicher Weise werden hier die Singschulen für die sachlichen Fehler anderer und auch für die da und dort bestehenden persönlichen Spannungen der Leiter der oft nebeneinander herlaufenden Musikerziehungseinrichtungen verantwortlich gemacht. Wir streben weder eine Bevorzugung noch eine Vorrangstellung an, wir haben auch nichts ‚gepachtet‘. Was die Albert-Greiner-Singschulen im Laufe ihrer 53jährigen Entwicklung werden konnten, haben sie sich im freien Wettbewerb ehrlich und sauber erworben. Von uns aus wird auch nichts ‚verboten‘. Wir haben immer alle sinnvollen Bestrebungen auf dem Gebiet der Jugendmusikerziehung unterstützt. So sind in vielen Orten, wo seit langem Singschulen bestehen, Kurse für Instrumentalgruppenunterricht angegliedert worden. Die Programme der Schlußveranstaltungen geben von der guten Zusammenarbeit der vokalen und instrumentalen Abteilungen ein sehr erfreuliches Bild. Wenn nun am einen oder anderen Ort die später neben die Singschule gekommene eigenständige Jugendmusikschule auch wieder Singklassen einrichten will, so ist es doch verständlich, daß die verantwortlichen Männer der Gemeindeverwaltung, die ja vor allem für die Finanzierung sorgen müssen, für ein solches Nebeneinander von Singklassen der Singschule und solcher der Jugendmusikschule kein Verständnis haben. Bei nur einigem guten Willen läßt sich, wie sich das an den Beispielen von Augsburg, Nürnberg, Bamberg, Schweinfurt, Kaufbeuren (um nur einige zu nennen) ohne weiteres nachweisen läßt, eine reibungslose Zusammenarbeit herstellen. Wo es scheinbare oder schwer zu überbrückende Gegensätze gibt, liegt in der Regel die Hauptschuld nicht in der Sache, sondern in persönlichen Spannungen zwischen den Leitern der beiden Teilinstitute. Solche Streitigkeiten freilich gehen stets auf Kosten der Einrichtungen und der sie besuchenden Kinder.

Die Verbindung ‚singen und spielen‘ ist doch uralt — selbstverständlich, schreibt Herr v. Beckerath ganz richtig. Die Albert-Greiner-Singschulen haben diesem Wort getreu gehandelt und bemühen sich, für jeden Teil das Bestmögliche zu erreichen. Daß sie dem

„Singen“ in besonderer Weise den Vorrang geben, hat sich in den 53 Jahren ihrer Wirksamkeit für die elementare Musikerziehung und die allgemeine musikalische Volksbildung als gut und segensreich erwiesen. Sie haben sich allen Neuerungen stets offen gezeigt und sind zu gegenseitigen Aussprachen

Der Verband der Singschulen e. V.
wünscht allen Mitgliedern,
Freunden und Gönnern
ein friedvolles,
arbeitsfrohes Jahr
1959

und Beratungen stets bereit gewesen. Angriffe aber wie die des Herrn A. v. Beckerath sind nicht dazu angetan, das notwendige gegenseitige Vertrauen zu erhalten.“

3. Unsere Abwehr hatte zur Folge, daß sich Herr Dr. Wilhelm Twittenhoff, der Schriftleiter der Zeitschrift „Kontakte“, und Herr Alfred v. Beckerath bereit erklärten, einen Widerruf in der nächsten Nummer der Kontakte zu bringen. Leider hat sich dieses Vorhaben dann aus redaktionellen Gründen nicht ermöglichen lassen, so daß die Richtigstellung erst im Heft 5 erscheinen konnte. (Siehe Punkt 5.)

4. Es blieben also die unwiderrufenen Anschuldigungen zunächst stehen. Wir hatten auf Grund der uns gegebenen Zusicherungen auch weiterhin abgewartet. Da aber erfuhren wir, daß der Bericht in Nr. 3 der Kontakte von Herrn W. Mitschke, Nürnberg, aufgegriffen und zur Fortsetzung seiner Angriffe auf die bayerischen Singschulen in einer Denkschrift an die Mitglieder des Hauptausschusses des Bayerischen LLV, d. i. Lehrerinnen- und Lehrerverein, nachgeschrieben wurde. Dabei hat Herr M. die alten, längst widerlegten Angriffe gegen die Singschulen wiederholt, sie um einige neue unwahre Behauptungen („— *Widerstreit mit dem Wesen der Volksschule und der Volksschularbeit, die mit Hohner lierte Singschule gegen die Erneuerungsbestrebungen des Institutes [= Mitschkes Einrichtung] zu setzen*“) vermehrt. Es muß hier nochmals auf das Rundschreiben des Verbandes der Singschulen vom Juli 1957 „Eine notwendige Abwehr“ hingewiesen werden, das im Sommer vorigen Jahres allen Interessenten zugestellt worden ist.

5. Das voreilige Nachschreiben hat sich auch nicht rentiert, denn in Nr. 5 der Kontakte kommt die Berichtigung auf Seite 238/239. Es heißt im Anschluß an eine sehr gute Besprechung des Schlußkonzertes der Städtischen Singschule München im Rahmen der 800-Jahr-Feiern:

„Der Verfasser dieser Zeilen erfuhr inzwischen, daß seitens des Singschul-Verbandes (im folgenden S=Sch.) sein Bericht in „Kontakte“, Heft 3, betitelt „Jugendmusikschule München“ (im folgenden JM=Sch.), im letzten Absatz als schädigender Angriff gegen die S=Sch. aufgefaßt worden ist. Der in der Tat geschehene Angriff richtet sich weder gegen die S=Sch. noch gegen die JM=Sch., sondern gegen die bedauerliche

Tatsache, daß es ganz offenbar noch nicht gelingt, die Tätigkeit der beiden jeder in ihrer Art verdienstvollen Bewegungen zu gemeinschaftlich heilsamen Wirkungen zusammenzuführen. Der Verfasser schrieb bewußt als Außenstehender und keiner der beiden interessenmäßig Verpflichteten, dem am Koordinieren und Zusammenführen alles, am Aufspalten und Stören nichts gelegen ist. Ihm sind zahlreiche Fälle guten Funktionierens einer Zusammenarbeit der Gebiete von S=Sch. und JM=Sch. bekannt; sie sind in dem betreffenden Artikel ja auch erfreut genannt. Fälle bedauerlicher Gegnerschaft allerdings wurden ihm ebenso bekannt. Wie freilich „Divergenzen glückhaft beseitigt“ werden können, kann nicht der außenstehende Beobachter wissen, sondern ist Verhandlungsgegenstand der S=Sch. und JM=Sch. untereinander. Daß sich alles ausräumen lassen möge, was im Wege steht, ist im Interesse der Jugend unser aller Wunsch. Die dem Verfasser als kränkend bezeichneten Ausdrücke „gepachtet“ (hätten die S=Sch. das Singen) sowie „es gebe ausräumen, was als Bayerische Spezialität beginne blamabel zu werden“, steht er nicht an zurückzunehmen, da er keinerlei beleidigende Absicht gehabt hat.

Alfred von Beckerath“

6. Allen in der Greinerschen Singschularbeit Stehenden ist „am Aufspalten und Stören“ noch nie etwas gelegen. Sie haben sich dagegen immer bemüht, mit allen anderen Bestrebungen in der Musikerziehung Kontakt zu halten, sie sind auch gegenseitigen sachlichen Stellungnahmen und Beratungen nie aus dem Wege gegangen. Gegen böswillige Angriffe aber wird sich der Verband der Singschulen stets zur Wehr setzen.

Josef Lautenbacher

1. Vorsitzender
des Verbandes der Singschulen

Der Gemischte Chor der Albert-Greiner-Singschule brachte aus Anlaß des 60. Geburtstages von Professor Otto Jochum das Weihnachtssingen von Albert Greiner/Otto Jochum am Sonntag, dem 14. Dezember 1958, im Großen Saal des Ludwigsbaus zur Aufführung. Der Komponist war eingeladen, das Werk selbst zu dirigieren.

Chor

Die beiden Konzerte der Frankfurter Sing-Akademie unter Leitung von Ljubomir Remansky im Oktober 1958 im Salle Pleyel Paris, deren erstes neben der II. Sinfonie von Brahms die Carmina burana von Carl Orff brachte — dieses Konzert war in die von der UNESCO und dem Internationalen Musikrat veranstalteten „Semaines Musicales de Paris“ eingegliedert —, fanden begeisterte Aufnahme.

In einem Gemeinschaftskonzert des Männergesangsvereins „Liederkrantz“ (Leitung Theodor Brauner) und des Madrigalchors Vechta (Leitung Felix Oberborbeck) wurden Volkslieder für Männerchor und gemischten Chor musiziert. Unter Mitwirkung von Solisten wurden außerdem Orffs „Carmina burana“ gesungen.

Das Kammeroratorium „Historie der Verkündigung“ (nach Worten des Lukas-Evangeliums, Kap. 1) von Hans Vogt wurde durch den RIAS-Kammerchor und Mitglieder des RIAS-Sinfonieorchesters unter Leitung des Komponisten am 20. Dezember 1958 zur Ursendung gebracht (RIAS, Berlin).

Otto Jochums »Cantica sacra«

Aufführung durch den Oratorienverein und die Liedertafel Augsburg

Otto Jochum, am 18. März 1958 sechzig Jahre alt geworden, ist aus der Singschulbewegung, ja aus der persönlichen Schule von Albert Greiner hervorgegangen. Die dadurch gewonnene langjährige Chorerfahrung spricht auch aus seinem neuesten großen Werk, dem Oratorium »Cantica sacra«, in der souveränen Behandlung der chorischen Aufgaben. Das auf Bibeltexten, Psalmen und Hymnen der Vulgata beruhende Werk gliedert sich in zwei Hauptteile mit jeweils vier Unterteilungen in den Kirchentönen dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch sowie deren plagalen Verwandtschaften. An die vier Unterteile des zweiten ist dann als Finale der gekürzte Ambrosianische Lobgesang angefügt. Für die enge Beziehung des zweiten Teils, der als »kirchentonale Reprise« bezeichnet ist, sprechen die Parallelen der einzelnen Unterteile, so z. B. des dorischen »Und das Wort ist Fleisch geworden« im ersten und »Dies irae« im zweiten, des mixolydischen »Jetzt sehn wir wie durch einen Spiegel« im ersten und der Sequenz »Lauda Sion« im zweiten Teil. Entsprechend dieser engen textlichen wie musikalischen Bindung an die Liturgie ist auch das thematische Material größtenteils durch den gregorianischen Choral inspiriert, oder auch, vornehmlich im zweiten Teil, diesem bewußt entnommen.

Eine solche enge Bindung an Gegebenes kommt der Wesensart Otto Jochums, als eines typischen Cantus-firmus-Komponisten, weitgehend entgegen. In der Schleusung des gegebenen Materials durch die Welt des eigenen Erlebnisses zu einer allgemeingültigen Aussage liegt die Stärke des Komponisten Jochum begründet. Dieser schöpferische Umschmelzungsprozeß ist im ersten Teil hervorragend gelungen, und das Bewußtsein beim Hörer, eine zugleich persönliche Aussage vernommen zu haben, ist stark und überzeugend. Der zweite Teil, unpersönlicher, weil noch abhängiger vom wörtlichen Zitat des gregorianischen Chorals, wirkt etwas blässer und bekommt erst im »Te-Deum«-Finale erneut den notwendigen spontanen Auftrieb.

Gemäß alledem ist das Werk melodisch wie harmonisch durchaus tonal gehalten, wenn auch frei von der Kadenz-Anfälligkeit unseres herkömmlichen Dur-Moll-Systems. Harmonisch herrscht die Konsonanz vor. Die sonst in der heutigen Musik herrschende Dissonanz, sei sie nun zufälliger, bewußt polytonaler oder atonaler Herkunft, ist sparsam und vorsichtig eingesetzt. Auch der Orchesterklang huldigt auf seine Art diesem Prinzip: nicht das etwas spröde, aber »glasklare« Tonbild etwa Strawinskys beherrscht die Partitur, sondern das weiche Klangbett der massierten Streicher und der Hörner als »Orchesterpedal«. Die Aufgaben für Gesangssolisten und Chor sind nicht leicht. Die Anforderungen, die an Solisten und Chor in Stimmumfang, exponierter Höhe und dergleichen gestellt werden, sind beträchtlich. Zumal die freischwebende Rhythmik der gregorianischen Deklamation gibt dem Chor einige Nüsse zu knacken. Eine melodisch sangbare und in ihrer Diktion noble Linie der Stimmführungen jedoch läßt das Ganze zu einer dankbaren Angelegenheit für die Sänger werden.

Die Augsburger Aufführung unter Leitung von Karl Gößler hatte Format und trug dem Wert des Werkes Rechnung. Das Solistenquartett mit Annelies Kupper (Sopran), Lore Fischer (Alt), Lorenz Fehenberger (Tenor) und Kieth Engen (Baßbariton) war hervorragend besetzt. Die Solisten haben ihre Aufgabe — im ersten Teil im Sinne von Evangelisten, im zweiten als eine Art musikalischer Vorbeter — klar erfaßt und zu profilierten Leistungen gebracht. Die beiden Chöre, die schon vor mehr als 25 Jahren gemeinsam Jochums oratorischen Erstling, den »Jüngsten Tag«, gesungen hatten, fanden sich auch diesmal zu einer großen, dem Werk aufs beste dienenden Sanges-einheit zusammen. Das Orchester der Stadt Augsburg und Max Hahn an der Orgel entledigten sich ihrer Aufgabe technisch sicher und klangschön. Karl Gößlers inniges Verhältnis zu Jochums Musik dokumentierte sich in seiner Interpretation der »Cantica sacra«.

Das Werk, das beispielgebend für die moderne Sakralmusik im Konzertsaal sein will, hinterließ einen nachhaltigen Eindruck. Sicher stellt es einen Schritt weiter dar zu einem neuen Aufschwung in der Oratorienkomposition, die durch eine mißverständene Tendenz zur synthetischen Volkstümlichkeit und Einfachheit hin in den letzten Jahren manchen Tiefpunkt gezeitigt hat.

Willi Leininger

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

Nicht nur in Singschulen, sondern auch in der Chorarbeit und -erziehung vor allem in kleineren und mittleren Städten ist immer wieder der Impuls zu spüren, der von den Absolventen des Deutschen Singschullehrer- und Chorlehrerseminars in Augsburg ausgeht.

So hatte im heurigen Sommer eine Aufführung von Händels »Messias« in der Marienkirche zu Treuchtlingen derartigen Erfolg, daß — wohl selten in einem Kirchenkonzert — zum Schluß die Zuhörergemeinde spontan Beifall spendete. Der Leiter der Aufführung, Albert Schwab, ist aus der Augsburger Schule hervorgegangen, die es ihm ermöglicht hat, binnen eines halben Jahres aus verschiedenen Treuchtlinger Chören (Gesangverein und Kirchenchöre) und vielen angesagten Lehrern, Schülern und Privatpersonen, die zum Teil auch von auswärts zu dieser Chorgemeinschaft stießen, einen klanglich einheitlichen, stimmlich ausgeglichenen Chor heranzubilden. Die Presse lobte denn auch einmütig die Geschlossenheit der gesanglichen Leistung, ein Lob, in das auch die Solisten Lieselotte Freyberger, Sopran, Hanna Gschwind-Koch, Alt (beide Nürnberg), Georg Jelden, Tenor (Heidelberg) und Herbert Breiter, Baß (Nürnberg) einbezogen wurden. Träger der Veranstaltung war das Volksbildungswerk Treuchtlingen.

STEREO

DER IDEALE RAUMKLANG

Durch ein revolutionär neues Aufnahmeverfahren wird über den Begriff „High Fidelity“ hinaus ein Zuwachs an Hören und Erleben von Musik ermöglicht, wie es bisher kaum möglich war.

Nachstehend finden Sie eine kleine Auswahl aus unserem Stereo-Programm:

IGOR STRAWINSKY

Der Feuervogel

vollständiges Ballett

Orchestre de la Suisse Romande

Dirigent: Ernest Ansermet

SXL 2017

PETER TSCHAIKOWSKY

Violinkonzert D-dur, op. 35

Jascha Heifetz, Violine

Chicagoer Symphonie-Orchester

Dirigent: Fritz Reiner

LSC 2129

PETER TSCHAIKOWSKY

Konzert für Klavier und Orchester b-moll, op. 23

Van Cliburn

Symphonie-Orchester

Dirigent: Kyrill Kondraschin

LSC 2252

RICHARD WAGNER

Die Walküre

Wiener Philharmoniker

Dirigent: Georg Solti

SXL 2031/32

OTTORINO RESPIGHI

Pini di Roma (Römische Pinien)

Fontane di Roma (Römische Brunnen)

Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion

Nationale Belge, Bruxelles

Dirigent: Franz André

SLT 43004

ragen Sie bitte Ihren Schallplatten-Fachhändler nach unserem neuen STEREO-Prospekt

TELEFUNKEN

DECCA

RCA

ELDEC »Telefunken-Decca« Schallplatten-Gesellschaft m. b. H., Hamburg

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN

DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

BERLIN

HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Tel. 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

Komposition und Tonsatz: Pepping, Blacher, Chemin-Petit. — Dirigieren: Lindemann, Jakobi, Peter. — Gesang und Opernschule: Prohaska, Baum, Götte, Beilke, Brauer, Ludwig, Sengeleitner. — Tasteninstr.: Riebensahm, Ahrens, Beltz, Puchelt, Roloff. — Streichinstr.: Seiler, Borries, Schulz, Taschner, Klemm, Dörner, Schumacher. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Jacobs, Bode, Frenz, Fugmann, Geuser, Gillmann, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Töttcher. — Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik: Stoverock, Bergese, Borris, Gutzmann. — Kirchenmusik: Ahrens, Grote, Schneider. — Akust. Abteilung. — Opernchorschule. — Orchesterschule.

DETMOLD

NORDWESTDEUTSCHE MUSIK-AKADEMIE

Detmold, Neustadt 12, Tel. 3145/46

Direktor: Prof. Wilhelm Maler

Stellv. Direktor: Prof. Hans Münch-Holland

Komp. u. Tonsatz: Bialas, Driessler, Keller, Klebe, Klein, Maler. — Orch. u. Orchesterdir.: König. — Chor u. Chordir.: Stephani, Wagner. — Gesang u. Opernschule: Bialas-Specht, Bökemeier, Creuzburg, Drissen, Hinrichs, Humperdinck, Husler, Lindenbaum, Maler-Fitting, Spranger. — Tasteninstr.: Büker, Goebels, Hansen, Kretschmar-Fischer, Ledner, Natermann, Richter-Haaser, v. Haimberger, Lorenz, Menne, Redel-Seidler, Schilde, Schnurr, Theopold. — Streichinstr.: David, Güdel, Heister, Isselmann, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — Blasinstr.: Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Winschermann. — Schlagz.: Scherz. — Harfe: Wagner. — Gitarre: Müller-Dombois. — Kammermusik: Strub. — Gehörbildung: Driessler-Quistorp. — Korrepetition: Radke. — Rhythmik: Jaenicke. — Höhere u. Real-Schulmusik: Bialas, Dr. Eberth, Dr. Lorenzen. — PM-Seminar: Goebels, Weiss. — Ev. Kirchenmusik: Dr. Schneider, Dr. Reindell, Steche, Tramnitz. — Tonmeister-Ausb.: Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — Musik-Wiss.: Dr. Jung. — Sprecherz.: Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. Aufnahmeprüfung für Sommersemester 1959: 2. und 3. April.

FRANKFURT/M.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Frankfurt/M., Eschersheimer Landstraße 33

Telefon 55 44 14 und 59 16 73

Direktor: Prof. Philipp Mohler

Komp. u. Tonsatz: Baither, Biersack, Hessenberg, Mohler, Puetter, Zipp. — Dirigieren: Zwißler. — Gesang, Stimm- bildung, Opernschule: Becker, Daden, Grantz-Soeder, Gründler, Lohmann, Schmitt, Dr. Skraup, von Stetten, Uhlig, Vondenhoff, Welter. — Klavier: Arnold, Büchner, Flinsch, Dr. Flößner (Methodik), Freitag, Krutisch, Leopolder, Musulin, Seufert, Sott, Weiß. — Orgel: Bodmann, Köhler, Troost, Walcha. — Cembalo: Jäger, Walcha. — Violine: Graef-Moench, Herrmann, Lenzowski, Peters, Stanske. — Bratsche: Peters, Presuhn. — Cello: Molzahn. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Cremer, Englert, Goepfert, Jung, Kappeler, Lukas, Naumann, Pohlens, W. Schmidt, Schneider, Stegner. — Blockflöte: Fricke, Steinbichler. — Rhythmik: Awanowa. — Kirchenmusik (Walcha), Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehrerseminar (Dr. Flößner), Opernschule (Vondenhoff), Orchesterschule (Biersack), Kammer- musik (Lenzowski), Chor (Felgner). — Vorlesungen über Interpretation u. Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

FREIBURG/BR.

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK

Freiburg im Breisgau, Münsterplatz 30

Telefon 3 18 34, App. 204

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Scheck

Stellv. Direktor: Prof. Dr. Artur Hartmann

Komposition und Tonsatz: Fortner, Dr. Doflein, Dr. Hartmann, Hoffmann, Kessler, Neumeyer, C. Ueter. — Musik- geschichte: Dr. Hammerstein. — Dirigieren: Froitzheim, C. Ueter. — Gesang u. Opernschule: v. Winterfeldt, Harlan, Int. Lehmann, C. Ueter, Brena, Leuwen, L. Ueter. — Klavier: Seemann, Picht-Axenfeld, Fernow, Finke, Hatz, Klodt, Krebs, Riegler-Gutjahr, Schirmer, Westphal. — Hist. Tasteninstr.: Neumeyer. — Orgel: Kraft, Kessler, Dr. Winter. — Violine: Végh, Grehling, Nauber, Amar. — Viola: Koch. — Cello: Teichmanis, Wilke. — Kammermusik: Amar, Koch, Teichmanis. — Flöte u. alte Kammermusik: Dr. Scheck, Diesselhorst. — Kath. Kirchenmusik: Dr. Winter. — Ev. Kir- chenmusik: D. Dr. Gurlitt, Kessler, Rössler. — Schulmusik: Dr. Hammerstein, Dr. Hartmann. — Orchesterschule: Dr. Scheck, Plath, Kaiser, Kaleve, Leonards, Gastrock, Fröhlich, Hempel, Köhler, Schlager. — PM-Seminar: Dr. Doflein. — Rhythmik: Kohrs.

ROMAN FRANK

(13a) Streitberg über Forchheim (Oberfr.)

Rohrhölzer für alle Holzblasinstrumente und
Spezialwerkstätte für Schlägelbau

ALTE UND NEUE MEISTER-GEIGEN

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen,
Feinstimmer für Geige und Cello

Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 17



Alle Streichinstrumente gewinnen an Tonschönheit und Zuverlässigkeit durch
NÜRNBERGER KÜNSTLERSAITEN / hervorragend edel in Ton und Ansprache
NÜRNBERGER PRÄZISIONSSTAHLsaiten / aus 30jähriger Erfahrung vielbewährt
■ Verlangen Sie diese beiden Marken in den Fachgeschäften ■

„Ich muß immer wieder feststellen, daß die elastischen ‚Nürnbergersaiten‘ auch auf meinem Stradi-
varicello am besten klingen. In der Tonfülle und Klarheit sowie der weichen Ansprache sind diese Saiten
unerreicht.“
Professor Ludwig Hoelscher

STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN
DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WEST-BERLINS

HAMBURG

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12
Telefon 44 10 71

Direktor: Prof. Philipp Jarnach

Komp. u. Satzlehre: Ditzel, Jarnach, Klußmann, Micheelsen, Poser, Wohlfahrt. — Dirigieren: Brückner-Rüggeberg, Dr. Schmidt-Isserstedt. — Chorleitung und Chor: Detel. — Gesang und Opernklasse: u. a. Guillaume, Koberg, Dr. Poley, Rees, Stein, Witt, Wolff. — Klavier: u. a. Gebhardt, Hauschild, Schönsee, Schröter, Zur. — Orgel: u. a. Förstemann, Lipp. — Streichinstr.: u. a. Hamann, Hanke, Hauptmann, Lang, Röhn, Schüchner, Troester. — Blas- u. sonstige Orchesterinstr.: Brindmann, Eggers, Grundmann, Keller, Nelleßen, Otto, Rohland, Schäfer, Weber. — Harfe: Meisen. — Seminare: Priv.-Musik: Schröter; Schulmusik (Volks- u. höhere Schule): Detel. — Ev. Kirchenmusik: Micheelsen. — Musikgesch.: Dr. Feldmann. — Schauspiel: Lenschau, Marks. — Aufnahmeprüfungen: März u. September.

KÖLN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Köln, Dagobertstr. 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51
(Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter
Stellv. Direktor: Prof. Hermann Schroeder

Hochschulklassen: Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — Klavier: Anwander, Pillney, Schmidt-Neuhaus, Schmitz-Gohr, Schröter. — Geige: Gertler, Rostal. — Cello: Cassadó, Steiner. — Komposition: Petzold, Raphael, Schroeder, B. A. Zimmermann. — Dirigieren: von der Nahmer. — Chorleitung: Hammers, Schieri, Schroeder. — Orgel: Dr. Klotz, Zimmermann. — Kammermusik: Frank. — Opernschule: Hammers, von der Nahmer, Reinhardt. — Opernchorschule: Hammers. — Institut für Schulmusik u. Realschulabsbildung: N. Schneider. — Institut für kath. Kirchenmusik: Msgr. Wendel. — Institut für ev. Kirchenmusik: Dr. Klotz. — Privatmusiklehrerseminar: Raphael. — Orchesterschule: Dr. Steves. — Chor: Schroeder. — Orchester: Classens. — Seminar für Volks- u. Jugendmusik: Schieri. — Seminar für Rundfunk- u. Filmmusik: Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — Seminar für Musikkritik: Dr. Silbermann. — Kursus für Jazzmusik: Edelhagen.

MÜNCHEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK (gegr. 1846)
München 2, Arcisstraße 12, Telefon 55 82 51-57

Präsident: Prof. Karl Höller
Direktor: Prof. Anton Walter

Mitglieder des Lehrkörpers u. a.: Harald Genzmer, Wolfgang Jacobi, Carl Orff, Kurt Eichhorn, Gotth. E. Lessing, Adolf Mennerich, Dr. Johannes Hafner, Dr. Friedrich Kalb, Kurt Arnold, Werner Dommers, Maria Hindemith-Landes, Oskar Koebel, Dr. Fritz Linden, Rosl Schmid, Erik Then-Bergh, Friedrich Wührer, Karl Richter, Heinrich Wismeyer, Li Stadelmann, Hermann v. Beckerath, Valentin Härtl, Jost Raba, Walter Reichardt, Georg Schmid, Kurt Stiehler, Wilhelm Stroh, Edith v. Voigtländer, Hans Hotter, Gerhard Hüsch, Annelies Kupper, Franz Theo Reuter, Karl Schmitt-Walter, Hedwig Fichtmüller, Hans Altmann, Dr. Erich Valentin, Wilhelm Gebhardt. — Unterricht in allen Lehrfächern der Musik, Opernschule, Tonkünstl. Lehramt, Privat-Musiklehrer-Seminar, Orchestervorschule.

SAARBRÜCKEN

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Saarbrücken, Kohlweg 18, Telefon 2 80 80

Direktor: z. Z. unbesetzt
Stellv. Direktor: Prof. Hans Karolus

Meisterklassen: Klavier (Foldes), Violoncello (Gendron) — Komp. u. Tonsatz (Konietzny, Lonnendonker, Loskant, Schmolzi u. a.) — Gesang (Fuchs, Karolus) — Klavier (Griem, Sellier, H. u. K. Schmitt u. a.) — Orgel (Rahner, Schneider) — Violine (Bus, Strauß) — Viola (Hoenisch) sämtl. übrigen Orchesterinstr.; Chor (Schmolzi) — Orchester (Loskant) — Kammermusikklassen; Schulmusik (Schmolzi) — Kirchenmusik (kath.: Lonnendonker, ev.: Rahner) — Privatmusiklehrerseminar (Griem) — Opernschule (Mutzenbecher) — Schauspielschule (Recktenwald). — Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

STUTTGART

STAATL. HOCHSCHULE FÜR MUSIK
Stuttgart, Urbansplatz 2, Telefon 2 20 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter
Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth

Komposition: David, Frommel, Karkoschka, Komma, Marx, Reutter. — Gesang: Draeger, Mielsch-Nied, Schaible, Siben, Sihler, Völker. — Streich-Instr.: Gemeinhardt, Hoelscher, Kergl, Kessinger, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — Klavier: Erfurth, Horbowski, Kreutz, Lautner, Uhde. — Orgel: Gerok, Lieddecke, Metzger, Nowakowski, Renz. — Orch.-Instr.: Burum, Fischer, Glas, Graeser, Hering, Hermann, Jungnitsch, Krümmeling, Krüger, Kühn, Milde, Peinecke, Stein, Stöfer, Strebel, Widmaier. — Alte Instr.: Prätorius, Niggemann. — Sprechen: Muff-Stenz. — Rhythmik: Pistor, Bünner, Ellersiek. — Chor u. Chorleitung: Grischkat. — Oper: v. Görtz. — Orchester, Dirigieren: Müller-Kray. — Schauspiel: Kenter, Barth. — Liedklasse: Reutter. — Kammermusik: Giesen. — Bläserstudio: Dreisbach. — Musikwiss.: Komma. — Schulmusik: Marx, Binkowski. — Privatmusiklehrerseminar: Volkart-Schlager. — Tonstudio: Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.
STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehöriteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

Wer wohnt wo?

Jede Zeile dieser Anzeigen-Tafel kostet bei sechsmaligem Erscheinen im ganzen Jahr 6,40 DM

KLAVIER: Grete Altstadt-Grupp , Wiesbaden, Bierstadter Höhe 21, Klassik bis Zeitgenossen
KLAVIER: Sascha Bergdott , Wuppertal-Elberfeld, Eddastraße 1-3 parterre, Tel. 37453 Konzerte – Unterricht
KLAVIER: Liesel Cruciger , Krefeld, Germaniastraße 205, Ruf 2 46 40
KLAVIER: Erika Frieser , Dabringhausen, Bez. Düsseldorf, Höferhof 16, Tel. 164
KLAVIER UND CEMBALO: Franzpeter Goebels , Mülheim (Ruhr)-Saarn, Klosterstraße 57, Fernruf 4 81 88
KLAVIER: Anneliese Hasselmann , Dierdorf (Bez. Kobl.)
KLAVIER: Marianne Krasmann , Bremen, Klugkiststr. 2 F, Telefon 479 50
KLAVIER: G. Louegk , München, Möhlstraße 30
KLAVIER: Prof. Karl Hermann Pillney , Staatliche Hochschule für Musik, Köln, Tel. Bensberg 26 27
KLAVIER: Eleonore Stix , Gauting vor München, Waldpromenade 40, Telefon München 8 85 60
KLAVIER: Ele Unkelbach-Eckhardt , Mülheim/Ruhr Klavierstudio – Konzerte. Prinzenhöhe 22, Ruf 49 04 89
VIOLIN-KLAVIER-DUO: Berger/Linder , Basel, Grellingerstraße 36, klassische und moderne Duolliteratur
VIOLINE: Ernst Hoffmann , Konzert-Violinist, Violinstudio, Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
CELLO: Eleftherios Papastavro , Paris 15, 21 Boulevard de Grenelle
CELLO: Prof. Slavko Popoff , Wien 4/50, Theresianumg. 13 Solisten-Ausbildung für Orchester und Bühne
CELLO: Carith. Preußner , Marxgrün/Oberfr. (Frankenwald), Landhaus Preußner, Meisterkurse
VIOLONCELLO, VIOLA DA GAMBA UND BARYTON: Prof. K. M. Schwamberger , Salzburg, Mozarteum
STREICHTRIO: Hermann-Trio (Herrmann, Kramer-Büche, Molzahn), Frankfurt/Main, Im Burgfeld 212, Tel. 52 72 56
ORGEL: Günther Bönigk , Helmbrechts/Oberfr. In- und ausländische Orgelmusik, bes. Gegenwart
SOPRAN (Koloratur): Adele Daniel , Konzertsängerin, Bad Ems (Lahn), Wilhelmsallee 3
SOPRAN: Elisabeth Fellner-Köberle , Oratorium und Liederabende (Begleiter: Dr. Karl Michael Komma), Tübingen, Hauffstraße 7, Ruf 43 20
SOPRAN: Elisabeth Lüpke-Hoffmann , Lied – Konzert, Oper, Oratorium. Hannover, Auf dem Emmerberge 30, Tel. 8 40 31
SOPRAN: Ilse Mengis , Karlsruhe, Gabelsbergerstraße 6 Tel. 5 38 67, Konzert, Lied, Oratorium

SOPRAN: Margot Müller , Hagen (Westf.), Bahnhofstraße 41, Telefon 65 75
SOPRAN: Barbara Preisker , Oratorium und Liederabende (Begleiter Gerhard Dettmering), Frankfurt (Main), Dahlmannstraße 19. Ruf: 48 914
SOPRAN: Ruth Siebenborn , Soest (Westf.), Kölner Ring Nr. 43, Tel. 25 77, Konzert, Lied, Oratorium
ALT: Friedel Becker-Brill , Wuppertal-Elberfeld, Schmachtenbergweg 27, Telefon 3 50 39
ALT: Bertamaria Klaemt , Konzert- u. Oratoriensängerin, Köln-Lindenthal, Decksteinerstraße 2, Tel. 43 37 50
ALT: Lotte Wolf-Matthäus , Konzert- und Oratoriensängerin, Ilten-Hannover, Telefon Lehrte 28 57
KONTRA-ALT: Dore Blindow , Oratoriensängerin, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47
TENOR: Horst Sander , Konzertsänger, Ennepetal-Milspe, Kölner Straße 190a, Telefon 37 14
BARITON: Friedrich Härtel , Düsseldorf, G.-Poensgen-Straße 27 (152 77), Lied, Oratorium, Unterricht
BASS-BARITON: Eugen Klein , Wanne-Eickel, Unser-Fritz-Straße 95, Tel. 7 13 96
BASS-BARITON: Wolfgang Nietzer , Heilbronn, Solothurner Straße 17, Telefon 62 70
BASS-BARITON: Hermann Rieth , Konzert – Oratorium, Freiburg i. Br., Schönbergstraße 120
BASS: Rainer Grönke , Hannover, Sekretariat Lutter/Barenberg, Seesener Straße 87, Tel. 2 20
GESANGSAUSBILDUNG: Bertha Dammann – Helmut Laue , Mikrophon-Schulung, Hamburg 20, Alsterkrugchaussee 114, Ruf 5176 82
GESANGSAUSBILDUNG: Edmund Jördens , staatl. anerkannt, Hamburg-Reinbek, Tilsiter Weg 12, Tel. 72 65 80
GESANGSAUSBILDUNG: Prof. Paul Lohmann , Wiesbaden, Uhländstr. 16, und Prof. Franziska Martienßen-Lohmann, Düsseldorf, Kaiserswerther Straße 218
GESANGSSTUDIO: Inge Wismeyer-Reuter , München 27, Mauerkircherstraße 43, Ruf 45 30 60, Gesangsausbildung, Stimmkontrolle für Sänger und Schauspieler
KATH. KIRCHENMUSIK: Karlheinz Hodes , Schumann-Konservatorium Düsseldorf. Münsterkirche Neuß, Neuß (Rhein), Erftstraße 70. Tel. 22 89
BUHNENTANZ: Schule Frida Holst (anerkannt v. d. Bü.-Genoss.) Duisburg, Stadttheater
KOMPOSITION: Prof. Dr. Karl Hasse , Klavier, Orgel, Kammermusik mit u. ohne Klavier, Orchester, Chor u. Orch., Lieder. Köln, Loreleistr. 8, III. (Sendet auch zur Ansicht.)

Städt. Hochschule für Musik und Theater Mannheim (staatl. anerkannt)

Leitung: Direktor Prof. Richard Laugs

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. – Seminar für Privatmusiklehrer. – Opernschule in Verbindung mit dem Mannheimer Nationaltheater. – Komposition und Tonsatz: Hans Vogt, Schatt. – Dirigieren: Prof. Laugs, Wilke. – Gesang: Neuschwander, Laube, Müller, Seremi, Hölzlin, Ganjon. – Tasteninstrumente: Prof. Laugs, Schulze, Rehberg, Mayer, Vogel, Schwarz, Landmann (Orgel). – Violine: Mendius, Ringelberg. – Viola: Krug. – Violoncello: Adomeit. – Blasinstrumente u. Harfe: Mitglieder des Nationaltheaterorchesters. – Chor: Wilke. – Opernschule: Dr. Klaiber, Dr. Eggert, Vogt. – Musikgeschichte: Dr. Tröller. – Gastdozent: Prof. Friedrich Wührer (Staatliche Hochschule für Musik in München), Klavier.

Auskunft durch die Verwaltung, R 5, 6.

Bergisches Landeskonservatorium Wuppertal und Haan

Direktor: Martin Stephanl

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare, Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3 (3 17 38)

STÄDT. KONSERVATORIUM DUISBURG

Leitung: Dir. Dr. Karl Otto Schauerte

Schule für Musikfreunde – Ausbildung in Gesang und allen Instrumenten / Theoretische Kurse – Fachschule für Musik – Seminar für Musikerziehung / Opernchorschule / Orchesterschule

Auskunft: Sekretariat, Neckarstraße 1 (Stadttheater),
Fernsprecher: 3 44 41, Nebenstelle 78

STÄDT. KONSERVATORIUM OSNABRÜCK

Direktor: Karl Schäfer

Ausbildung in allen musikalischen Fächern. Seminar für Privatmusikerzieher. Orchesterschule. Abteilung für ev. Kirchenmusik. Chorleiterseminar. Jugendmusikschule. Meisterklassen Detlef Kraus und Karl-Heinz Schlüter (Klavier), Cyrill Kopatschka (Violine).

Auskunft und Anmeldung Hakenstr. 9, Tel. 4031, Nebenstelle 373.

städt. akademie für tonkunst, darmstadt

Kommissarische Leitung: Irmgard Balthasar.

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern- und Orchesterschule, Seminar für Privatmusikerzieher m. Staatsexamen. Erw. Seminar m. Abschlußprüfung f. Jugendmusikschulen, Chor, Orchest., Vorlesungen

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hudemann, Einfeldt, Zeh / Violine: Barchet, Dieffenbach, Meyer-Sichting, Müller-Gündner, Oscher / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zèrah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte: Widmaier / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz vom Hess, Landestheater / Pädagogik – Methodik – Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung:
Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4
Telefon: 80 31, Nebenstelle 339

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklassen für Klavier (Yvonne Loriod), Violine, Viola, Violoncello, Gesang und Dirigieren.

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. – Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer –

Kirchenmusikabteilung – Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) – Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik – Opernabteilung – Schauspielabteilung – Tanzabteilung – Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Folkwangschule der Stadt Essen

Musik · Tanz · Schauspiel · Sprechen

Auskunft und Prospekte: Essen-Werden, Abtei

Telefon 49 24 51 / 53 · gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel

Abt. Musik: Leitung Prof. Heinz Dressel
Ausbildung

bis zur Konzert- bzw. Bühnen- oder Orchesterreife. Klavier: Detlef Kraus, G. Stieglitz, I. Zucca-Sehlbach, E. Hüppe, A. Janning. – Violine: Wolfgang Marschner, Prof. F. Peter, G. Peter, R. Haass. – Cello: Klaus Stork. Cembalo und Generalbaß: Helma Elsner.

Orchesterschule: Leitung Prof. Heinz Dressel

Opernabteilung: Leitung Prof. H. Dressel. – Gesang: Hilde Wesselmann und C. Kaisers-Breme. – Leitung der musikalischen Einstudierung: H. J. Knauer. – Leitung des szenischen Unterrichts: Günther Roth. – Opernchorschule: H. J. Knauer. – Dirigenten- u. Chorleiterklassen: Prof. H. Dressel, K. Linke. – Seminar für Privatmusiklehrer. – Jugendmusikerzieher: G. Stieglitz. – Rhythmische Erziehung: E. Conrad. – Katholische Kirchenmusik: Prof. E. Kaller. – Evangelische Kirchenmusik: Kirchenmusikdirektor Reda.

Abt. Tanz: Leitung Kurt Jooss. Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch-praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).

Abt. Schauspiel und Sprechen: Leiter N. N., stellvertretender Leiter Eugen Wallrath.

Ausbildung bis zur offiziellen Bühnenprüfung. Seminar für Sprecher, Sprecherziehung und Sprechkunde.



KLAVICHORDE

SPINETTE

CEMBALI

HAMMERFLOCEL

überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG · NÜRNBERG

Anfragen nach Nürnberg · Marientorgaben 1

DÜSSELDORF ROBERT-SCHUMANN-KONSERVATORIUM

Direktor: Prof.
Dr. Joseph Neynes

Meister- und Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Gesang, Dirigieren und Komposition / Orchesterschule / Propädeutisches Seminar / Seminar für Privatmusiklehrer / Seminar für Katholische Kirchenmusik / Abteilung für Toningenieure.

Auskunft und Anmeldung: Sekretariat Düsseldorf, Inselstraße 27, Ruf 44 63 32

Soeben erschienen

G. TARTINI
CONCERTO
in re minore

für Violine, Streichorchester u. Continuo

Erste Neuausgabe von
RUDOLF BAUMGARTNER

Partitur DM 7,50
(Streicher und Continuo käuflich)

Ausgabe für Violine und Klavier
DM 4,50

Das vorliegende d-Moll-Konzert erscheint hier dank der liebenswürdigen Zurverfügungstellung des Originals durch das Musikarchiv der „Capella Musicale Antoniana“ in Padua zum erstenmal in einer Urtextausgabe. Das Werk hatte gerade in dieser Einfachheit und Reinheit in einem Konzert der Luzerner Musikfestwochen 1957 mit Wolfgang Schneiderhan und den Festival Strings Lucerne einen großen Eindruck gemacht.



VERLAG HUG & CO.
Postfach ZÜRICH 22

Soeben erschienen:

BERTA
VOLMER

Viola-Etüden

Ed. Schott 4688 DM 9,—

Die vorliegende Etüdensammlung ist nicht nur als Ergänzung zu der Bratschen-Schule gedacht, sondern dürfte auch ihrer Auswahl und ihres Schwierigkeitsgrades nach für jeden Studierenden der Bratsche von Nutzen sein.

Aus der großen Zahl vorzüglicher Etüden für Violine wurden unter Berücksichtigung ihrer Eignung für das Bratschenstudium besonders bewährte Übungen für die verschiedenen technischen Probleme gewählt.

Abweichend von bisherigen Etüdensammlungen wurden die in diesem Heft erscheinenden Etüden in den hauptsächlichsten technischen Gruppen zusammengefaßt.

Bereits früher erschienen:

Bratschen=Schule

Teil I Ed. Schott 4613 DM 7,50

Teil II Ed. Schott 4614 DM 12,—

Bezug durch jede Musikalienhandlung

B. SCHOTT'S SÖHNE
MAINZ

Erstveröffentlichung

CARL MARIA VON WEBER

Tanzbüchlein für Klavier

Herausgegeben von Gottfried Wolters.
Ed. Schott 4778 DM 3,—

Webers Tänze für Klavier, die hier zum erstenmal zu einer geschlossenen Sammlung im Urtext vereinigt sind, verraten deutlich noch ihre Herkunft vom Volkstanz und sind entgegen seiner virtuosen Klaviermusik jedem Hausmusikanten zugänglich. Diese köstlichen Beispiele wertvoller Gebrauchs-Tanzmusik, der Weber nach den Urteilen seiner Zeitgenossen in festlichem Freundeskreise so manche Gabe improvisierend dargebracht hat, mögen allen Spielern die Freude bereiten, die dem Herausgeber durch die Auffindung zweier bisher verschollener Walzer Webers zuteil wurde.

Durch jede Musikalienhandlung
zu beziehen!

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Soeben erschienen

HANS-MARTIN LINDE

Kleine Anleitung zum Verzieren alter Musik

Ed. Schott 4758 · 48 Seiten · DM 6,—

Im Inhalt: Die Verzierung in der alten Musik · Die wesentlichen oder französischen Manieren · Die willkürlichen oder italienischen Manieren · Das Improvisieren beim Generalbaßspiel · Ausarbeitung eines langsamen Satzes

Die vorliegende Arbeit gibt einen Überblick über die Musizierpraxis der alten Zeit und möchte helfen, aus der scheinbar unübersichtlichen Vielfalt der Verzierungen die wichtigsten auszuwählen und ihre Anwendungsweise zu erleichtern.

Das Werk, das aus der Praxis heraus entstanden ist, möchte den Spieler alter Musik zum praktischen, lebendigen Umgang mit den Verzierungen anregen und anleiten. Zu jedem Kapitel werden ausführliche Beispiele gebracht.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

MUSIC & LETTERS

Die führende englische musikwissenschaftliche Vierteljahresschrift

HERAUSGEGEBEN
VON
ERIC BLOM

Seit ihrer Gründung im Jahre 1920 hat *Music & Letters* stets gründliche wissenschaftliche Arbeit mit einem hohen literarischen Niveau verbunden. Studenten und Musikliebhaber schätzen unsere Zeitschrift als zuverlässigen Führer durch das gesamte Gebiet der Musik in Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie *Music & Letters* noch nicht kennen, empfehlen wir Ihnen, eine Probenummer anzufordern.

Jahresabonnement DM 19,— portofrei
Einzelhefte DM 5,— zuzügl. Porto

Probenummern werden kostenlos geliefert.

**OXFORD UNIVERSITY
PRESS**

(Music Department)

44, Conduit Street, London, W. 1, England

Neuzeitliche Klavier-Unterrichtsmusik

FRITZ EMONTS

Erstes Klavierspiel

Ein Lehrgang für den Anfangsunterricht

Ed. Schott 4689 DM 5,—

Vierhändiges Spielbuch für den ersten Anfang

Stücke im Quintraum

Herausgegeben von Fritz Emonts · Ed. Schott 4793 DM 3,50

Von Bartók bis Strawinsky

Leichte neue Klaviermusik

Zusammengestellt von Fritz Emonts · Ed. Schott 4769 DM 3,—

Béla Bartók, Allegro deciso; Andante; Bauerntanz; Slowaken-Tanz; Wo warst du, Lämmchen mein? · Henk Badings, Siciliano · Harald Genzmer, Gavotte · Paul Hindemith, Lied und Marsch aus »Wir bauen eine Stadt« · Paul Kadosa, Ungarischer Tanz · Carl Orff, Zwei Spielstücke · Mátyás Seiber, Rhythmische Studie · Ernst Toch, Kinderstück · Igor Strawinsky, Andantino; Larghetto

In dieser Anleitung werden alle Probleme berücksichtigt, die für den Anfangsunterricht von Bedeutung sind. Der Schüler spielt von Anfang an nach der bewährten Burkhard-Methode im Violin- und Baßschlüssel. Um einen kantablen Anschlag zu erzielen, wird das Spiel im Fünffonraum verhältnismäßig lange beibehalten. Das Tonleiterspiel wird durch besondere Übungen eingeleitet. Um den Zugang zur neuen Musik nicht zu erschweren, wurden neben Stücken der Dur-Moll-Tonalität auch kirchentonale und pentatonische Formulierungen berücksichtigt.

Da der Lehrgang zu einem beträchtlichen Teil aus Liedern und Tänzen besteht, außerdem eine Anzahl von vierhändigen Stücken eingefügt ist, dürfte die Lernfreudigkeit des Schülers kaum auf die Probe gestellt werden.

In bisher vorliegenden 2 Beiheften bietet der Herausgeber ergänzenden Spielstoff. Die Stücke des vierhändigen Spielbuches bleiben für jede Hand im Quintraum, so daß Fingersatzschwierigkeiten das musikalische Spiel nicht belasten. Ein weiteres Heft führt den Lernenden bereits auf der Anfangsstufe in die Rhythmik und Klangwelt der Neuen Musik ein.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ